

La Plata, Abril 2016

Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes.

Departamento de Estudios Históricos y Sociales.

Prof. Joaquín Ponzinibbio, tesista.

Prof. Marcela Andruchow, directora.

Las “Lechucitas” Qom, aportes para la interpretación de la artesanía indígena

**Tesina para la obtención del título de Licenciado en Historia de las Artes
Orientación Artes Visuales.**

Tema: Estudios Iconológicos, Arte Indígena, Arte Popular.

INDICE:

Introducción	pág. 2
Definiciones sobre el Artes Indígena	pág. 4
Presentación de la comunidad Qom del barrio Islas Malvinas	pág. 5
Acerca del sentido de la interpretación iconológica	pág. 8
Iconografía de las “Lechucitas”	pág. 12
Interpretación iconológica	pág. 21
Aportes curatoriales en la zona de contacto colonial	pág. 33
Referencias Bibliográficas	pág. 36
ANEXO I: imágenes	pág. 40
ANEXO II: cuadros	pág. 53
FUENTES DE IMÁGENES	pág. 58
GLOSARIO	pág. 60

Resumen

La investigación aborda las significaciones indígenas de las “lechucitas tobas” comercializadas en ferias y puestos callejeros. El trabajo se focaliza en la obra y testimonio de Eduardo Custodio (fig. 13 y 14), artesano y presidente de la comunidad Raíces Tobas de la ciudad de La Plata, 2012-2016. Las figuras artesanales son interpretadas como materialización de un repertorio imaginario de motivos, en su mayoría, inspirados en el monte chaqueño. El análisis se orienta a profundizar interpretaciones que ponen de manifiesto el especial vínculo con el monte como “lugar de poder”.

Introducción

Los aspectos simbólicos subyacentes en la artesanía indígena contemporánea no se aprecian directamente debido a una recurrente falta de curaduría propia del circuito de venta de este tipo de arte popular¹. Dicha problemática nos ubica frente al desafío de “Materializar saberes inmateriales” (Gallois, 2007). En una perspectiva intercultural, el valor de los bienes indígenas reside, antes que en sus cualidades estéticas formales, en sus particulares usos culturales y formas tradicionales de conocimiento (Andrello y Ferreira, 2003). Pero el vínculo que se establece entre el objeto de arte y esa cosmovisión particular es difícil de visibilizar cuando las artesanías indígenas circulan normalmente en condiciones de exhibición precarias. Muchas veces mezcladas con objetos no artísticos – ya sea en ferias o vidrieras de comercios del mercado turístico y de diseño nativo- por lo que carecen de una curaduría adecuada. La exhibición en contextos de venta en ferias y mercados turísticos, sin una apoyatura en las interpretaciones indígenas de la artesanía, aparece como una dificultad estratégica para redimensionar cultural y patrimonialmente esos bienes.

¹Según Adolfo Colombres para lograr un desarrollo de este tipo de producción, son tan necesarias la posibilidad de un mayor estímulo económico, como que *“Las casas o tiendas de artesanías, hijas dilectas del folklorismo (donde todo se mezcla y faltan las referencias personales de los productores y del contexto sociocultural al que pertenecen las obras), deben ser ya sustituidas por verdaderas galerías de arte popular, con exposiciones transitorias de uno o varios artistas ligados entre sí por pertenecer a un mismo lugar o compartir una actividad, ciertas ideas o un estilo. Mezclar lo heterogéneo es coartar esa diferenciación, dispersar la coherencia, diluir la tendencia de un arte a lograr una mayor autonomía.”* Colombres, Adolfo. (1987).

No son muchos los antecedentes abocados al estudio de aquellas artesanías indígenas chaqueñas, que en la contemporaneidad circulan en mercados urbanos. Pero podemos mencionar tres antecedentes muy valiosos para la construcción de la artesanía como un “objeto ampliado”.

Los estudios socio-antropológicos de Laura Cardini (2005, 2006, 2012, 2015) son el único antecedente específico en la consideración de artesanías qom vinculadas al proceso de migración hacia centros urbanos. El trabajo de campo en la ciudad de Rosario (2005 a 2010) le permitió interpretar la relevancia de la práctica artesanal en la construcción de la identidad comunitaria. Los valiosos aportes de su análisis integral, el enfoque permanece en un panorama general de la práctica artesanal en relación a la memoria e identidad, pero no profundiza en una detallada interpretación de los diseños y motivos como expresiones del imaginario qom. Cabe mencionar otros trabajos sobre pueblos chaqueños orientados al análisis de artesanías de corte rural y tradicional. Dos antecedentes con un enfoque antropológico son los análisis sobre las dimensiones simbólicas de las máscaras Chané por parte de Bossert y Villar (2001, 2004 y 2006) y los estudios de tallas de palosanto y de yiscas textiles de los Wichís por parte de Montani (2007, 2008 y 2015).

Bossert y Villar analizan tres dimensiones simbólicas de las máscaras utilizadas en el ritual del arete: creencias asociadas al momento de la producción, los significados en el momento ritual en relación al vínculo con los muertos y a la representación colectiva del tiempo. Su objeto abarca tanto las máscara ña ña como aspectos distintivos del ethos y la cosmovisión Chané pero no incorpora a otro tipo de máscaras con figuras de animales realizadas especialmente para el mercado.

Montani reconoce una multiplicidad mas basta de dimensiones simbólicas de la artesanía wichí: los “significados sociológicos” de la práctica artesanal, simbolismos del color, nombres y significado de los motivos y el vínculo con las etno-categorías. Complementa su análisis con un estudio del vocabulario sobre artefactos, partes, materias primas, épocas del año, divinidades, cosmovisión, habilidades tradicionales, estilos,

acciones técnicas y estados de la materia. También hace una clara diferencia entre los artefactos tradicionales y aquellas producciones inducidas por el mercado de artesanías.

El presente trabajo se propuso dilucidar significaciones distintivas de la visión indígena, que aparecen articuladas entre el testimonio oral y las representaciones figurativas de la artesanía. De allí surgen los temas para ensayar una catalogación conceptual de las piezas que permite la interpretación cultural del repertorio de motivos y de la artesanía como praxis social. El análisis se propone como un, acotado pero denso, antecedente para futuras definiciones de la noción de artesanía indígena como categoría de análisis en el marco de la teoría del arte contemporáneo. Este es un esfuerzo más en post de la puesta en valor de las cosmovisiones originarias a partir de su materialización en expresiones estéticas como interesante aporte al patrimonio cultural nacional.

Definiciones sobre el Arte Indígena

Los primeros puntos de inflexión histórica del campo del arte que conducen hacia lo multicultural y los síntomas de la diferencia en tiempos contemporáneos, se manifestarán de forma definitiva en las décadas de los años ochenta y noventa, en medio de la expansión y el crecimiento de los cambios transfronterizos y transnacionales. El pensamiento visual contemporáneo hace eco de las críticas pos-coloniales y señala el carácter colonialista de la institución occidental del Arte. Esta apertura permite reconocer en las producciones estéticas-visuales de los “otros” la “*capacidad transgresora de su alteridad*” (Guasch, 2000). Pero dicho reconocimiento no puede ser posible si aún se pretenden tipologías artísticas directamente equivalentes a las propias.

Desde la primer mitad del siglo XX fueron germinando, nuevas condiciones del campo artístico que, actualmente, ofrecen la posibilidad de tensionar siempre un poco más este ámbito disciplinar. El arte contemporáneo ha dado visos de poder resistir esas tensiones gracias a que sus definiciones son menos taxativas y excluyentes que la época de absoluta primacía del arte moderno. Una de las consecuencias más importantes del estremecimiento producido por los movimientos de vanguardia ha sido la *crisis de la*

representación en el arte (Escobar, 2004). Desde entonces surgen dos cuestiones que subyacen al análisis de esta tesis: las tensiones producidas por valoraciones extra-artísticas² y la oportunidad de incorporar nuevos objetos al campo del arte.

Escobar (1993) caracteriza al Arte Indígena como un *sistema artístico en conflicto con el arte moderno*. La principal dificultad señalada por el autor es que en las sociedades indígenas “*lo estético no puede ser desgajado limpiamente de un complejo sistema simbólico que parece fundir diversos momentos que nosotros distinguimos desde afuera como <arte>, <religión>, <política>, <derecho> o <ciencia>*”. El propio sentido de lo bello se fundamenta apelando inmediatamente a significaciones de una trama simbólica de la que resulta imposible escindirlo sin mutilar su riqueza expresiva: “¿Cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajines cifrados del culto, los prosaicos afanes en pos de la comida y el complicado ejercicio del pacto social?”. Así ocurre que el auténtico contexto normativo del arte indígena no resulta de una extrapolación abstracta de normas del arte occidental, sino de interpretar la manera que tienen las expresiones artísticas de revelar, recalcar y/o conjurar “los argumentos más profundos de cada etnia” (Escobar 1993).

Presentación de la comunidad Qom del barrio Islas Malvinas

La llegada de originarios del chaco a las periferias de ciudades de alta concentración urbana comienza a ser abundante entre los primeros años de las décadas del 60 y los 90 de siglo XX. Estos desplazamientos tuvieron su principal móvil en la las

² Escobar (2004) caracteriza como “arte fuera de sí” la situación signada por el valor extra-artístico del arte contemporáneo: “El arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera. Por eso, cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos estéticos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis, sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas”.

condiciones de extrema pobreza vividas en los lugares a los que fueron confinados. Primero, la imposibilidad de continuar una explotación extensiva basada en la “marisca” - caza y recolección- y, luego, la crisis laboral debida en gran medida a los cambios que se sucedieron en las grandes industrias que los empleó desde principio de siglo³ provocaron un tiempo de crisis claramente identificado en la memoria histórica de los indígenas. Muchos qom optaron por desplazarse hacia ciudades en busca de trabajo y allí formar “barrios” o comunidades para preservar su cultura. Primero en las provincias del Chaco (Roque Saenz Peña y Resistencia) y Formosa (Ingeniero Juárez y Formosa) luego en Santa Fe (Rosario y Santa Fe), el Gran Buenos Aires (Ciudadela; Lomas de Zamora; Quilmes; Monte Chingolo; Dock Sud) y la ciudad de La Plata (Tamagno 2001).

El “barrio toba” de La Plata comenzó a conformarse en 1991 con algunas familias provenientes de Quilmes, barrio Villa Iapi, algunos pasaron antes por Ciudadela (comunicación de Custodio 2012; Tamagno 2001). Así llegaron los primeros qom al barrio Malvinas II, calles 36, 151, 38 y 153. En la actualidad llegan cada vez más hermanos del norte para radicarse definitivamente en estas comunidades de la Provincia de Buenos Aires. En La Plata hay dos barrios más, uno vecino a la comunidad con más de treinta familias y otro en las calles 526 y 139 con alrededor de veinte familias. En las tres comunidades platenses viven un total de cinco familias que practican la artesanía; podrían sumarse tres familias más que saben hacer artesanía pero han dejado el oficio por otras labores. El grupo corresponde a las familias de los siguientes artesanos: Eduardo Custodio; Sobila Silvestre; Rubén Fernández y Luciana Silvestre; Mario González y Clara Escobilla; Silverio González -fallecido en 2015- y Jorgelina Fernández⁴. Actualmente este oficio va cayendo en desuso por su baja rentabilidad. Hacia principios de 2016 solo Eduardo y un hijo de González continúan con el oficio.

³En 1963 se produce el cierre del último establecimiento de La Forestal, lo cual supuso el fin de la explotación del taino. Desde la década de 1960 la mecanización de los ingenios azucareros salto-jujeños desplazó al grueso de la mano de obra indígena. En el Chaco el ingenio Las Palmas presentó quiebra hacia fines de los noventa, a lo que se sumó durante la década una fuerte caída de los precios del algodón lo que afectó el trabajo de cosecheros estacionales y a los pequeños cultivos propios en las colonias indígenas. (Gordillo, Gastón 1995 e Iñigo Carreras 1988).

⁴aquellos entre los que aparece la “y” son matrimonio y viven juntos.

El trabajo de campo fue realizado principalmente durante el año 2012 en la ciudad de La Plata y consiste en su gran mayoría en diálogos con Eduardo Custodio, artesano y referente qom electo presidente de la comunidad Raíces Tobas y representante provincial del pueblo Qom ante el Consejo Indígena de la Secretaría de Derechos Humanos del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (periodos 2012 -2014 y 2014-2016). La relación se entabló a partir de la iniciativa de compartir un puesto de venta de artesanías en la feria de Plaza Azcuénaga calles 19 y 44. Otros aportes surgieron en dialogo con Silverio González en su puesto de venta frente al Museo de Ciencias Naturales de La Plata (2011), encuentros con Raúl Sosa (toba-pilagá) en su domicilio dentro del Barrio Mocoví de Berisso (2011) y diálogos con Abel Paredes en su puesto de venta del paseo frente al Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario, prov. de Santa Fé (2014).

Los tobas llaman a sus artesanías *Qom Lo'onatac*: “lo que hacen manualmente los Qom”. Practican tejidos de fibra vegetal y lana, cestería (fig.5) y el modelado en barro. Entre las piezas de cerámica se encuentran unas figurillas realizadas para la venta en ferias y comercios denominados *Alhualoopí*: “el montón de lo hecho con tierra”⁵. Para nuestro estudio se realizó una selección de algunos motivos artesanales realizados por Eduardo Custodio.

Generalmente estas figuras son realizadas con cerámica, mezcla de arcillas locales y comerciales modeladas manualmente, cocidas con leña y decoradas con tintas de cueros y pintura acrílica. Los motivos artesanales⁶ representan de modo figurativo animales del monte chaqueño, manitos, pavas, ollitas decorativas, caballos, cuentas de

⁵ALHUALOOPÍ: Ahlua (Barro, tierra del suelo) loo (los) pi (varios, un montón-numero incierto-). Cerámica se dice nshaxa. Explicación brindada por Eduardo Custodio, 2013.

⁶ Las Alhualoopí más recurrentes son el *Mugsaxan* (quirquincho bola); *Tapinec* (Mulita); *Chigiriquic* (búho grande); *Qo'oloxocoq* (búho mediano); *Chiyet* (lechuza); *Tonoloec* (caburé); *Qoto'* (paloma); *Qom Lashec* (rostro toba); *N'uaq`achic* (Mano de la abundancia: N'uaq-mano-`achic-gracia-); *Taxaqui'u'oyalapia`ate* (olla que tiene patas) y *Lqola maye l'naxatqomnuoteta't* (Lqola / maye l'naxat / qomnuoteta'tcollar, collar / que le dicen / de la familia unida). Pueden verse otros motivos como el *Pamaló* (tatucarrerta); *Cayó* (caballo); *Huaca* (vaca); *cardenales*; *Ele'* (loro); *Lashenaqoyo* (árbol con aves/literal: donde se halla el pájaro); *Tugxosoxanaq* (carpintero/ literal: que picotea); *Te'* (orneros); *Daayo'oc* (yacaré); *Pava* y *Mate*; figuras de cuerpo entero como *Ipiaxaic* (mariscador o sea cazador-pescador), *Hualaxy* (embarazada) o *Alouota`ala`ataxnaxaqui* (literal. La mujer está con el mortero) y *Nqiaxaqi* (Nqiaxaqi: que sirve para comer/platos decorados con los motivos mencionados).

collares, rostros y figuras de hombres y mujeres indígenas con atributos distintivos. Suelen realizarse en pequeño formato lo que favorece su traslado cotidiano desde el taller en domicilio hasta algún punto de venta callejero. La artesanía qom surge de talleres domésticos y tiene un mercado prácticamente casual en ferias, o sea que no se produce para una demanda ya establecida en el mercado como sucede con otras artesanías desarrolladas de cara al turismo, algunas veces semindustrializadas⁷. Nuevas invenciones y sentidos se hallan liberados a la iniciativa de los artesanos sin tener que soportar una excesiva demanda de motivos o estilos típicos.

Por su carácter figurativo, las *alhualoopí* se ajustan al hábito del adorno o souvenir como objeto decorativo. Son piezas hechas a mano pero con diseños seriados ya que su bajo costo apunta al consumo casual en ferias y paseos. La génesis del repertorio de figuras parece, según testimonio de los artesanos, corresponder a la “salida” comercial de cada motivo. Estas figurillas difieren completamente de la cerámica tradicional qom⁸ (fig.1, 2 y 3).

El motivo artesanal, presente en el repertorio imaginario de los artesanos sirve de modelo tanto en la producción de artesanías como en la transmisión del oficio de corte tradicionalista. Los rasgos de las figuras no se aprenden como un diseño desvinculado del soporte material sino que se realizan y enseñan conjuntamente con la habilidad manual que las define casi como si se tratara de un “truco” (fig.4).

Acerca del sentido de la interpretación iconológica

⁷Emma Sánchez Montañés cita a Marin de Paalen: “En otros autores se encuentra un concepto más bien restringido de lo que sea el arte popular, introduciéndose además otras denominaciones. Marin de Paalen parte en primer lugar de la aceptación de la tradicional división entre Artes Mayores o Arte y artesanías, construyendo su discurso en torno a este concepto. Las artesanías se dividirían en arte popular, producciones individualizadas a través de las que alguien materializaría su deseo de «crear lo bello», centradas siempre en torno a un autor o a lo sumo una familia, y con una venta también personalizada y a pequeña escala (1976:53-55). Las «etno-artesanías» serían parte de las actividades cotidianas de las comunidades rurales indígenas o mestizas, heredadas a través de generaciones y de profunda raigambre autóctona; su venta, por la que siempre se alcanza una baja retribución económica, se canaliza a través de un mayorista o de algún miembro del taller (1976: 56-57). Las artesanías semi-industrializadas, de aparición reciente y de producción netamente urbana, las realizan quienes han aprendido su oficio en escuelas especializadas, se organizan para formar un taller, dependen económicamente de su producción que ejecutan de manera regular y trabajan siguiendo las pautas del mercado.” (Emma Sánchez Montañés, 2003)

⁸ Ver Palavecino 1944.

El método iconológico, a veces llamado “método warburgiano” en honor a su precursor Aby Warburg, es un enfoque que considera a las obras de arte como documentos históricos. Su trascendencia es deudora de la capacidad de romper y renovar las interpretaciones históricas tomadas en forma acrítica (Gombrich 1963 citado por Ginzburg [1986], 2013), ya se trate de un esteticismo de la “forma pura” o meras contextualizaciones enciclopédicas de las obras de arte en un periodo histórico general.

A fin de organizar la exposición se retoma la división esquemática de Panofsky (1955) que separa los estudios iconológicos en dos grandes instancias, una iconográfica-intencional y otra iconológica-sintomática⁹. La primera corresponde a la identificación de los motivos iconográficos según invenciones intencionales del artista, convencionalismos en estilo y en el tratamiento de ciertos temas; su objetivo son las *significaciones intrínsecas de la obra*. Gombrich (1983) señala el principio de primacía de los géneros como modo de diferenciar el significado intencional de otras posibles significaciones o implicancias que naturalmente van siendo asociadas a una misma obra con el tiempo y los diferentes puntos de vista. El autor nos advierte sobre el “carácter esquivo” del significado dado que parece plausible discernir varios niveles de significación. En nuestro caso son varios significados primarios que se conjugan con una multiplicidad de temas evocados. Pero este no es un aspecto despreciable sino parte de los indicios culturales ya que el carácter más o menos ambiguo de las interpretaciones indígenas es propio de su simbolismo cósmico que tiende a condensar diferentes, e incluso contradictorias, tipos de significaciones¹⁰.

⁹ El sentido de la división esquemática entre iconografía e iconología pretende visibilizar la cuestión del pasaje desde la “descripción de las formas pictóricas o plásticas” hacia su interpretación como “formas simbólicas” (Calabrese 1987) de modo que la forma plástica engarce en “la historia de los síntomas culturales o símbolos en general” (Ginzburg 1986). Así se valora los “estilos” y “contenidos” de las obras plásticas como “documentos” de un sentido unitario sobre la concepción del mundo contenida en la obra (Ginzburg 1986).

¹⁰ Para aclarar la idea resulta pertinente citar las conclusiones a las que Warburg [1923] arribó en su análisis del motivo de la serpiente en *El ritual de la serpiente*: “la violencia del rayo podía compensarse con su efecto benéfico mediante la lluvia y quedar integrada finalmente en la imagen del cielo y de la escala, símbolo por antonomasia de la superioridad del hombre respecto de los animales, del ser que camina erecto y es capaz de alzar la cabeza para mirar hacia lo alto” (Burucúa 2007); el conjuro de esos elementos imponderables se consumaba al domar a la serpiente cuyo poder iba tanto en el peligro de su veneno como la fuerza del relámpago, identificada con el rayo por ciertas relaciones formales. Además del cielo su capacidad espiritual provendría de la tierra a la que aparece misteriosamente ligada por su reptar y refugios subterráneos. Otro

Luego del trabajo iconográfico, la interpretación iconológica se desarrolla al confrontar el análisis con lo que el historiador “*estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales, históricamente vinculados a esta obra (o grupo de obras), en la mayor cantidad que le sea posible dominar*” (Panofsky 1955). De este modo se fundamentan inferencias para identificar valores “*implícitos*” que permitan postular a las obras como “rasgos sintomáticos” de la Cultura de la que trate el estudio:

“En la base de las manifestaciones del arte, más allá de su sentido fenoménico y de su sentido de significado se dispone un contenido último y esencial: la involuntaria e inconsciente autorevelación de un comportamiento de fondo hacia el mundo, que es característico, en igual medida, del creador individuo de determinada época, de un determinado pueblo, de una determinada comunidad cultural” (Panofsky 1927).

Las particularidades de nuestro objeto de estudio exige una adecuación de los problemas iconográficos a fin de redefinir nuestro objeto de estudio: ¿motivo, imagen, figura? La tendencia a figuras sumarias en el repertorio de motivos artesanales no admite un uso tradicional de la categoría *motivo* tal como fue utilizada en las *imágenes complejas* de los estudios pioneros en el desarrollo de la metodología. Otro desacuerdo surge si tomamos otra formulación de Panofsky (1955) que hace referencia a la “reconstrucción de programas” como objetivo de la iconografía. Por ello cabe aclarar que el método en cuestión fue desarrollado, principalmente, para el estudio del Renacimiento europeo. Dado que en la sociedad florentina del renacimiento había círculos intelectuales

ejemplo, muy citado, son las palabras de Alce Negro sobre el círculo: “Habrán visto que todo lo que hace el indio lo hace en un círculo, y esto es así porque el Poder del Mundo siempre actúa en círculos, y todas las cosas tienden a ser redondas. En los días de antaño, cuando éramos un pueblo fuerte y feliz, todo nuestro poder nos venía del círculo sagrado de la nación y en tanto el círculo no se rompió, el pueblo floreció. El árbol florido era el centro vivo del círculo y el círculo de las cuatro direcciones lo nutría. El Este daba la paz y la luz, el Sur daba el calor, el Oeste daba la lluvia, y el Norte, con su viento frío y potente, daba la fuerza y la resistencia. Este conocimiento vino a nosotros desde el mundo exterior con nuestra religión. Todo lo que hace el Poder del Mundo se hace en un círculo. El cielo es circular, y he oído que la tierra es redonda como una bola, y también las estrellas son redondas. El viento, en su fuerza máxima, se arremolina. Los pájaros hacen sus nidos en forma de círculos, pues tienen la misma religión que nosotros. El sol sale y se pone en un círculo. La Luna hace lo mismo y ambos son redondos. Incluso las estaciones, con sus cambios, forman un gran círculo, y siempre regresan donde estaban. La vida del hombre es un círculo de infancia a infancia y así es en todas las cosas en que se mueve el poder. Nuestros tipis eran circulares como los nidos de los pájaros y estaban siempre dispuestos en círculo, el círculo de la nación, un nido hecho de muchos nidos en el que el Gran Espíritu quería que cobijásemos a nuestros hijos” (citado por Brown, 1983, citado por Sarasola 2004).

destinados a elaborar programas de imágenes, el objetivo iconográfico expresado para este tipo de objeto de estudio se llama objetivo de la *reconstrucción del programa*¹¹. El objetivo es doble: identificar el tema y el significado de esa historia en ese contexto cultural. Pero esta característica depende del tipo de obras, o sea estén o no constituidas en un grupo programático. De todos modos podemos decir que el objetivo de la reconstrucción de un programa intenta poner en relación unas figuras con otras, englobarlas en macro temas y establecer vínculos significativos entre las mismas. En definitiva la reconstrucción programática es la reconstrucción de una escena general para dilucidar la interpretación un tema complejo que fuera formulado según la mentalidad del círculo de personas involucrado en la génesis de la obra.

En nuestro caso, la descripción de los *motivos artesanales* que corresponde a las representaciones figurativas de “bichos”, se agota en la identificación de la especie de referencia. Son invenciones simples con nombres precisos, pero esto no significa que cada figura goce necesariamente de un significado convencional tal como se acostumbra con el motivo iconográfico “tradicional” en la historia del arte. A diferencia del motivo iconográfico clásico, las figuras carecen de atributos y actitudes narrativas. Es así que la convención alcanza sólo a sus rasgos característicos, en su mayoría correspondientes a una presentación hierática de la figura. Por ello cuando hablamos de motivo en referencia a las *alhualoopí*, estamos aludiendo a la acepción del *motivo artesanal* que es diferente a la de *motivo iconográfico*. Para figuras indígenas de este tipo, sintéticas y tendientes al hieratismo, es la escena del imaginario cultural, la que nos ofrece los contextos temáticos relevantes. Así queda plateada una diferencia capital entre el *motivo de la imagen* del que habla Panosfky y la tendencia sumaria de los *motivos artesanales indígenas* a los que denominaremos como *Figuras*.

¹¹ “si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía. Si existe una serie completa de tales ilustraciones que se corresponde con un aserie análoga en un texto, la posibilidad de que esta correspondencia se deba al azar es muy remota” (...) “El género de los programas estaba basado en ciertas convenciones, convenciones firmemente enraizadas en el respeto renacentista por los textos canónicos de la religión y de la antigüedad.” Gombrich (1983).

La combinación de un enfoque iconológico, propio del campo de la Historia del Arte, con metodologías y fuentes de la Antropología Etnográfica, permiten enriquecer la interpretación simbólica de la artesanía. Esta fue pensada como un objeto de estudio “ampliado” al que mejor le cabe la denominación de “practica artesanal”. Esta definición abarca al producto artesanal tangible, repertorio de figuras y motivos, junto a todo un “complejo” de momentos de la artesanía entendida como oficio y práctica social. Las significaciones involucradas en dichos momentos son parte del aspecto intangible de nuestro objeto de estudio. Las mismas resultan a partir de la observación y/o registro de la recolección de materia prima, de la transmisión del saber hacer artesanía, de las formas de manufactura, de las formas de exhibición, de los diálogos con el público, de la manera de tratar las piezas de venta y de ciertos usos locales dados a la artesanía.

Iconografía de las “Lechucitas”

La tarea de catalogación pre-iconográfica de las figuras se facilita por el tipo de representación figurativa. Se distinguen diversos tipos o subgrupos, correspondiendo las lechuzas al denominado grupo de “bichos” o “bichos del monte”. Los motivos serán denominados en *Qom l’aqtec*: lengua Toba, a fin de conservar los posibles matices de sentido locales.

El motivo artesanal figurativo puede ser interpretado en tanto representa la presencia de un “bicho” cuyas valoraciones corresponden al imaginario qom. La información aparece en el momento que la artesanía se identifica como representación de una especie animal y los testimonios se deslizan hacia contextos interpretativos con diferentes temáticas. La palabra de los indígenas convierte a este tipo de artesanías en un corpus de interés para un estudio iconológico.

Para el análisis en profundidad se eligieron las “lechucitas tobas”, uno de los motivos más representativos entre las *Alhualoopí*. Los qom mencionan cuatro especies de aves en referencia a los “bichos de verdad”. Los rasgos característicos de cada especie

depende del nivel de detalle que guste plasmar cada artesano, en nuestro caso tomaremos cada especie por separado tal como Eduardo Custodio las representa y como supo explicar su diferencia. Las significaciones de las lechuzas son más precisas en la medida que se esclarece su referente natural pero todas las interpretaciones suman algún matiz de sentido a la valoración general de estas figuras como ser protector. La mayoría de los artesanos sintetizan los rasgos de las lechuzas en un mismo modelo genérico (fig. 6 y 7), que parece que aglutina todas las significaciones que Custodio atribuye a cada especie por separado¹².

CHIGUIRQIC (fig. 15) “Al Chiguirqic lo hacemos grande y con las orejas largas porque así es el verdadero.” / “El Chiguirqic –anda más de noche donde caza sus presas. Es el animal más fuerte y ofensivo por sus garras, hasta a la persona le mata. Pero eso cuando está con sus pichones. También canta parecido a su nombre, da temor escucharlo en medio de la oscuridad.” (testimonio de Custodio, La Plata 2012)

QO´OLOXOLQOQ (fig.16) “El Qo´oloxolqoq tiene orejas pero más chatas, más cortas”. / “Su nombre parece su canto colo gol coc coc coc. Está más relacionado con los Pioxonaq -shamán-. El búho le trae la información y el Pioxonaq le entiende cuando canta.” (testimonio de Custodio, La Plata 2012)

TONOLEC (fig. 17) “Parece Tonolec cuando la lechucita tiene la cabeza chata y es de color rojizo” / “Hay dos tipos, el rojizo y el batarás –blanco y negro-” (testimonio de Custodio, La Plata 2012)

CHIYET (fig.18) “Anda en todas partes, la cabecita es parecida al caburé.” (testimonio de Custodio, La Plata 2012)

Comenzando nuestro análisis, primero resulta apropiado diferenciar, a grandes rasgos, las lechuzas de los búhos, estos últimos aparecen en las *Alhualoopí* como figuras

¹²En las Alhualoopi el Caburé batarás es indistinto del Chiyet. El Chigiriquic aparece como un búho con plumaje batarás y "orejas"o penachos prominentes aunque, según la versión de cada artesano, bien puede confundirse con el Qoloxolqoq que suele ser el más estimado de los dos.

con “cuernitos” o penachos diferenciándose de las lechuzas con cabeza redonda y lisa. Esta simple diferenciación se corresponde con una importante distinción en el imaginario Qom: los búhos son aves nocturnas que suscitan temores por sus poderes como ave nocturna. Eduardo denomina *Pele’eka*¹³ a los seres de la noche en general. Debemos considerar que en la cosmovisión Qom, la noche es un ámbito diferenciado, como si otro plano irrumpiera en la tierra. El día de los vivos es la noche de los muertos y viceversa. En la noche suelen vagar las almas de los muertos, de los shamanes en trance onírico y los seres poderosos de otras regiones (Wright 2008). Las valoraciones positivas sobre estos seres poderosos dependen de las mediaciones que el shamán logre establecer en favor de su comunidad. Entre las aves diurnas están *Chiyet* (*Athene cunicularia*, 23 cm aprox. Fig. 20)¹⁴, vinculada al hábito de alertar, y *Tonolec* (*Glaucidium brasilianum*, 15 cm aprox. Fig. 19)¹⁵ relacionada al poder atractivo del “payé”¹⁶ (caza de día pero también se lo ve de noche). Las nocturnas aparecen claramente vinculadas a las “señales” y a la visión shamánica: son el *Chiriguiqic* (*Bubo virginianus*, 48 a 56 cm aprox. Fig. 22)¹⁷ y sobre todo el *Qo’oloxolqoq* (*Otus choliba*, 24 cm aprox. Fig. 23)¹⁸.

Los tobas acostumbran a colocar las lechucitas en sus hogares mirando hacia la puerta con la finalidad de que “cuide” la casa de malas energías que pueda traer alguna persona. Este tipo de uso propiciatorio o protector se desprende de diferentes interpretaciones locales¹⁹: a. Figura de un ser “suertudo”; b. Búhos y lechuzas como figura de aves vigilantes; c. Posible encarnación de espíritu auxiliar shamánico; d. Figura de una apariencia posible para el “dueño” de las aves; e. Aves agoreras (se verá que esta última parece contradecir una valoración positiva pero no sus capacidades extraordinarias)

¹³ *’piyaGa’le#ek*: ave de noche en Arenas y Porini (2009).

¹⁴ Lechuza Vizcachera, *AtheneCunicularia* (Arenas y Porini 2009).

¹⁵ Caburé Chico, *Glaucidium Brasilianum* (Arenas y Porini 2009).

¹⁶ El poder propiciatorio del payé generalmente se usa en un tipo de atado mágico en base a plantas aromáticas que recibe el mismo nombre (Medrano 2013, Arenas y Porini 2009, Terán 1997, Wright 2008, Tola 2012, Citro 2001 y comunicación personal con Eduardo Custodio y Raúl Sosa 2012)

¹⁷ Los tobas llaman así al Búho Americano, *Bubo Virginianus* y al *Bubo Virginianus* Ñacurutú, comprendidos como una misma entidad (Arenas y Porini 2009).

¹⁸ *Qoloxolqoq*, nombre qom que recibe el Alilicucu Común, *Otus choliba*. (Medrano 2011; Arenas y Porini 2009).

¹⁹ Cada una las apreciaciones pueden cobrar mayor relevancia sobre el resto según los saberes del intérprete local. Esto ocurre dado que no todos los indígenas tienen las mismas nociones sobre la sabiduría y memoria del grupo étnico al que pertenecen, o simplemente por inclinaciones personales.

a. Figura de un ser “suertudo”

Es una tradición de la magia toba hacer atados con plumas, pieles y partes de aves o de otros animales, así como otros elementos especiales como cintas de color (rojo atracción-amor, azul buenas relaciones de trabajo), plantas perfumadas, objetos o descartes de la persona elegida, etc. Porciones y plumas sueltas del caburé también se usan como amuleto²⁰. Los tobas tienen una categoría propia para referirse a la magia de atracción tipo “Payé”: Eduardo lo denomina *iyaxaic*²¹ y explica que:

“Para usar la pluma como poder de atracción, hay que hacer un trabajo con la pluma del pecho del caburé colorado, que es más fuerte que el batarás, mezclándolo con plantas. No lo hace cualquiera, sino personas que saben cómo preparar, tiene su rezo para hacer mientras arma el atado” (testimonio de Custodio, La Plata 2015).

“El Tonolec es una lechuza que en Chaco se conoce como el ave para el payé. / Tiene un pico gris oscuro que en lo diferencia del chiyet y su cabeza es mas chata. / De día caza los pájaros, esa es la comida de él. Los pájaros se juntan cerca de él. / Nos preguntamos por qué; es como que lo enpayesan, se vuelven locos. Ahí está el secreto. / Cuando a las personas les hacen un trabajo se pierden, se enamoran. / El rojo es el más pudiente, el más suertudo.” (Testimonio de Eduardo Custodio, La Plata 2012.)

Parecería ser que el poder del *Tonolec* funciona ubicándose contra viento para que el perfume llegue a la persona querida:

“El tonolec posee también un canto que es entregado a los chamanes para que puedan efectuar la conquista amorosa. El efecto de este canto según uno de sus poseedores, es reconquistar al ser amado” (...) Pero *“Si una persona ‘juega’ con el paquete, si lo usa para maltratar y no para conquistar, el dueño de cada uno de los*

²⁰Tanto la tenencia del animal, sus plumas o porciones tienen un efecto de amuleto en tanto que parte de una dinámica de “contagio”. Esta es una noción de la cosmovisión qom ya que este tipo de “contagio” también puede ser dañino, así es que el payé criollo aparece vinculado los conceptos qom de salud y enfermedad (Miller 1979).

²¹Isjgayk (Terán 1997), iyagaik (Wright 2008), iyaxaic (Tola 2012) oljabais (Citro 2001).

componentes del iyaxaic se ofende con su portador y puede invertir los efectos” (Tola 2012).

b. Lechuzas como figura de ave “vigilante”

La identificación de *Chiyet* como la lechuza Vizcahera aporta el sentido más literal de la lechuza como figura protectora, “alertadora”:

“El Chiyet nada más es una ave vigilante. Los Qom a veces van a mariscar -caza- al campo, a veces dos o tres días o una semana. Los mariscadores hacen su campamento en el monte, y cuando Chiyet canta, siempre en el campo porque no se mete en el monte, alerta que alguien está viviendo, alguien anda en el campo. Ese es el aviso, por eso está bien metido dentro de la cultura” (Testimonio de Eduardo Custodio, La Plata 2012).

Otros testimonios recopilados en bibliografía alusiva a las aves en la vida de los tobas coinciden en esta valoración de *Chiyet* como ave vigilante (Arenas y Porini 2009). En un web site blog de la comunidad qom de Santa Fe, el artesano Custodio Aranda recuerda:

“Antes, cuando mi pueblo vivía en el campo, en una chacra pequeña, donde sembraban sus propios productos como la sandía o el algodón, de noche cuando se guardaba todo, se oía lejos el grito de la lechuza. Mi papá decía ‘las lechuzas vuelan y gritan, alguien quiere entrar’. Entonces él salía a ver la chacra y a fijarse que nadie quisiera robar lo producido. Ese es el histórico lazo entre mi pueblo y la lechuza. La lechuza es la mensajera y alertadora del riesgo que se pudiera correr. La lechuza es un santo para mi pueblo” (Custodio, A. 2010).

c. Posible encarnación de un espíritu auxiliar

Custodio atribuye el rol de auxiliar shamánico principalmente al *Qo’ologococ*²²:

²² Porini y Arenas 2009 la escriben: qodo’Gon qo:’qoq y qo’don’qoq.

“Cuando el pioxonaq le está curando una enfermedad a alguien, el búho aparece y se convierte en un espíritu que es invisible pero se escucha su voz en idioma qom” / “El ave le trae la información y el pioxonaq le entiende cuando canta. Le cuenta lo que pasa en otros lugares y otras comunidades” (Testimonio de Eduardo Custodio, La Plata 2012).

Estas “funciones” determinan al búho como *n’natac*²³ o *nacohubiaxa*. *Nacohubiaxa* se usa para el ave que avisa si un shamán anda por el lugar en forma de espíritu *nqui’i*. En este sentido Porini y Arenas (2009) rescatan el rol de alerta para el *Qo’ogoloqoc* que con su grito también delata la presencia de gente hostil o bien señala los sitios frecuentados por animales grandes y fieros: tigre, león, pecaríes, entre otros²⁴.

Según testimonio de Mauricio Maidana y Cirilo Gómez (Medrano 2011), los animales con los que se comunican los shamanes se llaman *n’natac*. No son animales comunes ya que se trata de seres que pueden aparecer con su forma animal o como espíritu generalmente percible en una voz gruesa que habla en idioma qom. Se entiende que el espíritu de estos animales es el espíritu de un *piogonaq* difunto. El citado trabajo también señala como *nacohubiaxa*²⁵ a este tipo de aves: de día parece carpintero y de noche una especie de lechuza que coincide con la especie identificada como *qo’ologococ* (fig. 24). Las interpretaciones de Eduardo coinciden con la categoría de auxiliar conversador *n’natac* (“que le preguntan/ entre noticia y pregunta”), ave con espíritu poderoso y ave que avisa la presencia de un shamán.

El concepto de *n’natac* denomina la presencia de un espíritu (espíritu-persona-sin cuerpo) dentro del cuerpo de un animal (animal-persona-con cuerpo) dialogando con un *pioxonaq* (hombre-persona-con cuerpo). *Nacohubiaxa* se refiere, entonces, al mismo fenómeno pero denomina de modo preciso a la encarnación en forma de ave. Las cuestiones de cuerpo-espíritu, humano-no humano, cultura-naturaleza y las categorías

²⁴ La relación con las fieras está más relacionada a su carácter shamánico. Otro tipo de vinculación shamánica que corresponde al consumo de la carne por parte de un brujo (Porini y Arenas 2009).

²⁵ Medrano (2011) escribe: *nacoyaxa*.

shamánicas involucradas, serán analizadas exhaustivamente en la interpretación iconológica.

Interpretaciones vinculadas a la memoria traumática del pueblo Qom

El rol de auxiliar shamánico, adquiere un sentido de “aliado” en las tensiones interétnicas. Durante el año 2011 el artesano Silverio González ofrecía sus artesanías frente a la puerta del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. En una visita a su puesto, el artesano brindó un testimonio de gran significación, personal y comunitaria, en referencia a las “lechucitas”. Comentó que los shamanes se contactaban con el espíritu del animal para que guíe al grupo en su huída por el monte. Pero en este caso el rol del ave como guía fue contextualizado en los días posteriores la denominada la masacre de Napalpí²⁶ de la que González tenía conocimiento del trágico suceso por testimonio de su abuelita, testigo directa y sobreviviente. “*Si no fuera por este bichito nos hubieran extinguido*” (Testimonio de Silverio González, La Plata 2011).

Al referirse al *Qo'oloxolqoq* como *nacohubiaxa*, Eduardo explica “es también como una guía cuando los militares entraban al monte a buscar a los indígenas”. Su abuela contó que tenían que oír el canto y seguirlo. Y cuando los militares se van a otro lado aparece *huolé*, un tipo carancho, que señala desde el aire con el canto la retirada de los militares²⁷ (testimonio de Custodio, La Plata 2015).

²⁶ El hecho ocurrió en 1924 en el campamento de Aguará lindero a la reducción de Napalpí donde tobas y mocovíes abandonaron el trabajo en cosechas de algodón y tala para congregarse alrededor de dos shamanes que vaticinaban que podrían volver a la vida a los asesinados por los blancos para continuar su lucha. Estas figuras fueron tomadas por 'oiqiaxaic personas con poderes excepcionales para comunicarse con los espíritus de muertos poderosos. Se produjeron algunas hostilidades hacia los colonos. Al principio se negociaron algunas mejoras con el entonces gobernador Centeno. pero la muerte de un shamán desato la rebeldía indígena confiados de que las balas no entrarían en sus cuerpos. El campamento fue rodeado, se dispararon cinco mil tiros a modo de fusilamiento mientras los indígenas realizaban una danza ritual. Los sobrevivientes fueron ultimados a tiros o machetazos, inclusive extrayéndoseles los genitales como trofeo. Se calculan 200 muertos de todas las edades mientras que los sobrevivientes fueron perseguidos varios días por el monte. (Martínez Sarasola, 2005).

²⁷ Este tipo de relato corresponde a los hechos acontecidos en la región del Chaco desde las barridas del ejército -entre 1870 y 1911- hasta la década de 1930 cuando los originarios se vieron expuestos a tratos abusivos por parte capataces y gendarmes en los primeros grandes emprendimientos industriales -masacres de Napalpí y el Zapallar entre otras-. Desde entonces se suceden conflictos que en la actualidad se

Según expresan las anécdotas, la ayuda de estos animales es cuestión de vida o muerte. En estos casos, las aves aparecen como compañeros de caciques militares, la asociación más renombrada es la del mítico cacique *Megesoxochi* y su pájaro *Huolé* (Sánchez 2007). Este habría sido el más poderoso cacique que resistió a los militares pero se entregó para evitar que repriman a los paisanos de las tolderías que cayeron en poder de las tropas.

d. Figura de una apariencia posible para el “dueño” de las aves

Un búho similar al ya mencionado es el Chiriguiquic²⁸. Es este “bicho” el que aparece como el “dueño de las aves” en los relatos y dibujos de Ángel Pita'gak recopilados por Wright (2008). Los dibujos ilustran la competencia *nawe*²⁹ donde los *pioxonaq* compiten para acrecentar su poder³⁰. El *nawe'epaq* es un árbol negro con luz o flamas al que los shamanes, en sueño, llegan guiados por sus espíritus auxiliares (fig. 23). El árbol gigante une los planos del inframundo y del cielo dado que emerge de una laguna ubicada en el plano acuático asociado al interior de la tierra y llega al mundo del cielo en su cima. Seres hostiles de las profundidades, palometas y yacarés, amenazan al shamán que se introduce en el agua, así lo obligan a trepar. En la medida que el *pioxonaq* sube, encuentra y dialoga³¹ con seres cada vez más poderosos que le enseñan sabiduría, le dan un “don” o sea un secreto mágico.

En las representaciones transcritas por Wright (2008), *Taanki* está en la cima como dueño de todo. Según el relato y los croquis de Ángel el búho *Chirigikik* aparece como Padre de los pájaros y como último ser de aspecto animal antecediendo a los

caracterizan por el avance sobre las tierras indígenas siendo una de sus últimas expresiones con más prensa, las muertes en la comunidad Potae Napocna Navogoh (La Primavera) de Formosa y la posterior presencia, durante todo el 2015, de la organización Qopiwini (qom, pilagá, wichí y nivaclé) en el acampe liderado por Feliz Díaz en la intersección de la Avenida 9 de Julio y Avenida de Mayo.

²⁸ Porini y Arenas 2009, la escriben: kidi'kik mientras que en Wright 2008 aparece como Chigirikik.

²⁹ Eduardo acota que nahue significa tanto pelo como un palo que se usa para subir. Antes los mariscadores de avestruz usaban treparse ara mirar el campo (testimonio de Custodio 2015).

³⁰ Poder: *Napinshic, alam, l'añaxac* (Miller 1979) o *haloik* (Wright 2008).

³¹ *Ltaxayaxaua*: taqa: conversar, -está afuera del cuerpo de shamán- el ser se revela y es compañero constante, dialogan asiduamente en qomlek preferentemente, también en castellano o en caso de animales estos tienen su idiomas (Terán 1997).

dueños del monte, del campo y las máximas figuras entre ellas *Nowet*, y *Taanki*. Debemos considerar que la figura de animales de gran porte es una de las apariencias posibles de estos “dueños” cuyos nombres se conjugan con *Ita’a* y *late’e* (padre y madre) que son expresiones que aluden a gran tamaño. Eduardo no reconoce a ninguno de los búhos como apariencia del padre de las aves, pero se incluye la interpretación registrada por Wright dado que las visiones shamánicas son de índole personal y que las apariencias posibles de las teofanías no responden a una sola forma corporal.

e. Aves Agoreras

Arenas y Porini (2009) proponen la etiqueta de aves agoreras o de mal augurio entre aquellas que los qom clasifican como *aktagana’Gaik*: “mensajero”, “anunciador”, “que avisa”. Su mala noticia solo puede ser interpretada por los que saben a través de mucha “experiencia”. El *Chiriguiquic* es una de ellas que señala enfermedades, muerte y la cercanía de enemigos:

“Tiene dos cantos kidi’kik, uno es bueno de canto, no avisa nada; otro que ya avisa, cuando se acerca a nuestra casa. El brujo escuchando y dice: este avisando que va a morir uno. Este (el ave) ya sabe que va a fallecer, este viene de cementerio, ahí estaba... Este es el trabajo de éste, sabe el brujo. Molesta y grita, hay enfermo, viene de noche. Y una noche bien clarita de luna le he baleado, le he pegado pero no murió, se quebró un ala. Ese lo matamos no más, después tiramos / ¿y murió la persona? / -murió la moza, había sido cierto, murió mi sobrina. No se salva, de valde no más le mata el bicho” (1988, Oeste de Formosa, citado en Arenas y Porini 2009)

“Este *chiquiriquic* (*Bubo virginianus*, STRIDIDAE), unas cuantas noches me llegó. La primera noche me llegó, gritaba, pero no dice el canto [normal] de ése sino otra forma del canto, ese cuando canta dice *qui, qui* y cuando anuncia algo dice *vie:::, vie:::*, toda la noche, hasta el amanecer. Yo no sabía ese momento, entonces llegué en casa y mi hermano se enfermó y al otro mes ya falleció. Estaba anunciando, pero otro canto [estaba emitiendo] nomás, había sido que estaba anunciando muy feo. Ahí me di cuenta que ese me llegaba toda la noche, (...) Por eso yo cuando escucho que

canta, otro canto no pasa nada pero cuando canta otra forma del canto, ya...” (2008-2012 en Riacho De Oro, Formosa, citado en Medrano 2014)

El sentido de mal augurio es directamente contradictorio al sentido de “figura suertuda”. También parece reñido con la valoración como “figura protectora” pero sin dudas esta interpretación resalta las mismas virtudes de alerta, ver lo imperceptible para el hombre, y tener un vínculo estrecho con el monte: origen de salud y enfermedad.

Interpretación iconológica

1. Relevancia de las categorías shamánicas para la interpretación de Indicios en la práctica artesanal.

En la introducción se dijo que la artesanía fue pensada como un objeto de estudio “ampliado” al que mejor le cabe la denominación de “practica artesanal”. La contextualizaciones de las figuras según temáticas locales devino en una posterior identificación de principios que permiten una lectura diferida de inicios o síntomas culturales en tres dimensiones o momentos de la práctica artesanal: a. manufactura, b. trato “delicado” para con las piezas y, por último, c. “curaciones” y “protección” en los usos locales de las *alhualoopí*. De este modo nuevos datos son incorporados a la reconstrucción de la red relacional de significaciones qom.

1.a. Rezo y “agua mágica” en artesanías (expresión positiva del al *nauoga*: “contagio”³²)

³² Esta noción es desarrollada en Porini y Arenas 2009, Tola 2012, Wright 2008, Medrano 2013. Porini y Arenas (2009) desarrollan suficientemente el uso premeditado de formas de contagio. Algunos ejemplos son ilustrativos: plumas de un pájaro amarillo, cejas del “suri” y las plantas que come sirven para favorecer la caza del Suri; Si se logra que un perro aspire el humo de plumas quemadas de ciertas aves, el perro será buen rastreador; de modo similar, Eduardo, consigna como se “cura” los perros oliendo el humo de la “hiel” –alguna partecita cercana al hígado- para ser “vaqueanos” –buenos cazadores-; la grasa y los bigotes del jaguar sirven para apaciguar enemigos; Ciertas plantas aromáticas y partes de aves, se usan en paquetes, o “atados”, que buscan el contagio a través de: la palabra, el aroma, el canto del ave. Por otro lado el contagio del suri sirve para “agilizar” ya se trate de un parto, la carrera de un caballo o el andar del niño aprendiendo a caminar. En Formosa son muy valorados escarificadores de hueso de suri, la herida en la pierna la fortalece volviendo al individuo más veloz y resistente a largas caminatas

Durante el trabajo de campo, en ocasión de estar conversando en el puesto de artesanías, Eduardo, noto mi preocupación por no poder vender algunas cosas que hacía como para cubrir los gastos del día. Fue entonces que se compadeció y me reveló un secreto. Así, explicó que el agua donde disolvía la pintura con la que termina sus *alhualoopí*, no era un agua cualquiera. Se ofreció a ayudarme esparciendo ese líquido sobre unos collares que pretendía vender. Explicó que la fórmula es preparada con un yuyo y que “hay unas palabras muy cortitas que se usan cuando empezás a pintar con la pintura: ESTO’. Eso nada más y con eso estas pidiendo una suerte a la fuerza de las raíces con la que está mezclada el agua” (Custodio 2015).

1.b. Regla en el manejo de artesanías (expresión negativa del “contagio”³³)

Según testimonio de Eduardo existen prescripciones propias de la actividad artesanal a fin de cuidar el éxito de la empresa. Nuestro artesano dice que se trata de una actividad muy “delicada”. Así, explica que no hay que apoyar las piezas sobre la cama o en algún asiento dado peligro de contagio con la regla de una mujer: “quién sabe quién estuvo ahí” (Custodio 2012). La mala suerte asociada a la sangre menstrual se debe a la creencia de que su olor atrae malas intenciones de los bichos, especialmente de los seres del agua. El dueño del agua es un enano moreno llamado *Veraik* (Wright 2008, Cordeu 2010); manifiesta su enojo agitando las aguas y provocando remolinos que hacen que la gente no obtenga buena pesca, sufra naufragios y hasta se ahogue o sea capturada en las profundidades de un mundo acuático. Pero aún más temida es la represalia del Arco Iris entendido como una serpiente acuática con poderes propios del inframundo. Esta bestia generalmente permanece sumergida hasta que se exaspera por el olor menstrual de una mujer o, a su marido cazador “contagiado” del olor. Entonces sale de las profundidades en forma de remolino pudiendo envolver poblados enteros y removiendo la

³³ Positiva o negativamente el contagio es posible dada la “porosidad” de un cuerpo múltiple. Se entiende al cuerpo como la articulación más o menos estable de “aéreas existenciales interiores y exteriores que configuran una suerte de campo” (Wright 2009). Sus componentes son un “alma-imagen”; un “alma sombra”; “sus palabras”; “su carne”; “su nombre”; “sus pensamientos” y extensiones como “su huella”, “sus fluidos”, etc (Tola 2012).

tierra para mandarlos al inframundo o al fondo de una laguna. Este tipo de suceso es uno de los temas del horizonte mítico qom (Cordeu 1970).

En el caso de las *alhualoopí* el contagio menstrual es una especie de enfermedad-mala suerte que supone arruinar las ventas de la artesanía. Lo mismo sucede en la precaución durante la horneada, a fin de que las piezas no se rajen en el fuego.

1.c. “Curaciones”

Como ya fue comentado existe un uso protector, implícito, de las lechucitas en el hogar. Pero también se ha registrado que, en casos urgentes, existe la posibilidad de “curar” las artesanías con rezos a fin de para propiciar una “activación” de la figura.

En ocasión de una visita a la feria ubicada frente al monumento a la bandera en Rosario en Julio del 2014, el artesano Qom Abel Paredes explicó que la artesanía puede ser “curada” mediante rezos y plegarias a seres poderosos, habló de “el dueño de la naturaleza”. El objeto de la mediación shamánica es que la figura ayude a quién la compra con un problema puntual. Abel ejemplificó este fenómeno con una anécdota sobre el motivo de la “manito” (fig. 11) especialmente preparada para tratar la adicción al cigarrillo que sufría el esposo de la persona que se la encargó. Explicó que hay que ser “cuidadoso” pues el ser al que se le pide es tan poderoso como “San La Muerte”, comparación alusiva al temperamento cambiante del “dueño”. Luego de que la manito *N`uaq `achic*³⁴ sea curada con plegarias, la señora debía poner las colillas de cigarrillo del marido en la pieza. La anécdota culmina con el éxito del cometido de la figura, al enterarse, por medio de la mujer, que el hombre finalmente dejó de fumar.

Al hablar sobre el modo de actuar de la figura de la lechuza, Abel explica que tanto la figura de cerámica como el animal tienen la posibilidad de que su cuerpo sea “llenado” por el dueño. Parecería que esta forma de materializarse en un cuerpo prestado le

³⁴ *N`uaq `achic* o “mano de la abundancia”: *N`uaq* –mano- *`achic* –gracia-. Custodio explica que la expresión abundancia no hace referencia al éxito individual en alguna actividad económica sino representa la solidaridad de la comunidad, o sea la ayuda siempre recibida por el que necesita. Parece un sentido similar al ethos de compasión qom.

permite al dueño vehiculizar su agencia en la ocasión que resulte pertinente. En este mismo sentido el curandero Raúl Sosa³⁵, expreso la noción de las figuras se “activan” ante un peligro. En el caso de las figuras que protegen el hogar se dice que espantan las malas energías. Eduardo comenta que él y los artesanos de su comunidad hacen las figuras sólo para vender y lo usan sólo de adorno, aunque saben qué significa. Si bien no señala maniobras mágicas, aclara que *“El espíritu protector n´natac aparece en la imagen en cualquier material si uno le tiene fe. Creer que existen esos espíritus de tal o cual ser”* (testimonio de Custodio, La Plata 2015).

2. Reconsideraciones de los temas y valoraciones de las lechuzas

Antes de abordar los temas vinculados a la visión shamánica, es preciso señalar que los qom muestran una especial sensibilidad para con las aves en general. Las observan, hacen silencio para oír su canto e incluso frente a una riña entre pájaros festejan si el más vulnerable logra escapar. Esta importancia de las aves en la vida de los qom ya fue bien señalada por Miller (1979) Medrano (2011), Arenas y Porini (2009). Al revisar imágenes de aves junto a Custodio, él expresó una empatía similar a la que se puede tener con una mascota hogareña, especialmente “enternecido” con el caburé.

2.a. La memoria del monte a la luz del shamanismo qom

En la naturaleza qom el hombre aparece como un ser sin poder, atrapado en la encrucijada de vivir “en” y “de” la naturaleza, haciendo lo posible para mantener una delicada armonía. En ese entorno plagado de seres *Shexaua*³⁶, el qom expresa una

³⁵ Encuentro con un qom-pilagá residente en la comunidad mocoví de Berisso, Provincia de Buenos Aires, 1012.

³⁶ Siyaxaua (Tola 2012) o shia-Gawa (Wright 2008). Teóricamente la visión qom tiene rasgos de un ethos animista (Descola 2001) y rasgos del perspectivismo amazónico de Viveiros de Castro tal como señala Echeverri (2013). Para los qom la naturaleza es una gran cultura habitada por especies en permanente interrelación a modo de una compleja interacción “social”. Los sujetos dotados de emociones y capacidad de reflexión pertenecen a una gran categoría denominada Siyaxaua. La capacidad de voluntad personal y reflexión es común -igualdad-, mientras que varían la forma y de punto de vista anclados en el cuerpo de cada especie -diferencia-. Como ya se dijo los poderosos son las *jaqa’a*: personas no humanas e invisibles, que para establecer un vínculo con las *jaqaja*: personas humanas, adoptan múltiples formas animales, humanas o

especial inquietud por los seres no humanos *jaqa'a* entre los que se encuentran los *loogot*: “dueños”, *Ita'a*: “padres” y *late'e*: “madres” que custodian de las regiones y las especies. Sus “secretos” y su “compasión” equivalen a un incremento del bienestar y la salud. La destrucción o pérdida del territorio ancestral, impone un distanciamiento de los lugares espiritualmente “fuertes”, o sea de las fuentes de poder y salud tradicionales (Medrano 2014, Wright 2008). Es así, que la memoria del monte, encarnada en figuras de animales prácticamente inexistentes en contextos urbanos, cobra un profundo sentido originario al problema de la pérdida de sus tierras ancestrales.

Teniendo en cuenta la anécdota de Abel, podemos arriesgarnos a decir que, en algunos casos, la práctica artesanal conjuga la venta de figurillas con una suerte de servicio espiritual posibilitado principalmente por el poder efectivo de la palabra. Según las categorías qom, la “activación” de la figurilla “curada” puede leerse como parte de un continuo flujo de poder:

A'choxoren (principio de compasión³⁷, en Tola 2012): El artesano se compadece del problema del comprador. >>Con un *n'achiyaxaco* (“Rezo de corazón”, en Messineo 2014³⁸) “curar” la artesanía apelando a un *Oyk* (“poder”, en Cordeu 2010). La operación es “delicada” o riesgosa dado el carácter ambivalente de la teofanía. >>El *logxo'* (dueño) de la naturaleza (*Nowet*) se apiada de la plegaria (*a'choxoren* principio de compasión) y atiende al humano gracias a que los dos son *Siyaxaua* (ser- reflexivo).>>La figurilla queda

mixtas: humanas con rasgos animales y vegetales o con alguna anomalía como las rodillas al revés (Tola 2012 y Wright 2008).

³⁷ Los “secretos” o “dones” son una cuota de poder que los no-humanos entregan a los humanos por compasión: *a'choxoren* (Tola 2012). La compasión está implícita en las relaciones entre humanos y no-humanos. Los qom se ven a sí mismos como pobres en el sentido de desprovistos de poder, por eso guardan respeto a los dueños que son su fuente de poder.

³⁸ Messineo (2014) cita el término *nachoxonnaxac*: “suplica” o “llanto del corazón” mediante la cual se pide al auxiliar la mejora de una persona o la solución de alguno de sus problemas; como un “ruego” según Custodio. Al referirse a rogativas entre los qom no'olaxanaq (parcialidad de Eduardo), la autora hace mención al término *n'achiyaxaco* para referirse a “ruegos” y “bendiciones” utilizadas para “curar” elementos de caza y pesca generalmente acompañado de un gesto ritual. Este tipo de discurso se distingue por iniciarse mediante una invocación al ser poderoso mencionando su nombre para seguido pedir piedad o compasión mediante el diminutivo o la forma verbal *'achoxoden*: apiádate, compadécete (Messineo 2014 y Custodio 2015). Las convenciones retóricas del género de suplicas propiciatorias y medicinales materializan una relación asimétrica entre emisor humano y receptor no-humano.

preparada para servir de embase al espíritu (*Lki'i*³⁹) poderoso: *n'natac*. Cuando se active funcionará como un *nowets*⁴⁰ dada la pluralidad de la teofanía. Este aspecto también abre la posibilidad de que participen otros múltiples de *Nowet* (fig.25)>> La efectividad de la magia consiste en depositar las colillas de cigarrillo en la manito para que este poder activado “contagie” al fumador: principio de *nauoga* (contagio).

La noción de *n'natac* define el simbolismo shamánico del motivo del búho, ya se trate –indirectamente- de que un espíritu ocupe el cuerpo del ave, modelo de la figura; o bien se trate –directamente- de la “activación” de la figura de barro. Debido al vínculo continuo entre teofanías, puede estar participando *Nowet* el ser más poderoso de los ámbitos habitados por el Qom.

En el caso de los atados, la práctica aparece más asociada a “curanderos” de menor poder que los shamanes *pioxonaq*. Eduardo explica que las personas especializadas en los atados tienen el poder en sus manos pero que no dialogan con los espíritus, su trabajo debe mantenerse en secreto y tratarse con precaución dada la peligrosidad que reviste la ambivalencia de ese poder (peligro de mala suerte o enfermedad).

2.b. Contextos y señales:

³⁹ La voluntad y conciencia individual reside en *Lki'i*: alma imagen (Tola 2012 y Wright 2008). La de los animales, humanos y espíritus son del mismo tipo puede abandonar los cuerpos y deambular, ya sea en sueños, trance, enfermedad o muerte. El shamán tiene suficiente control sobre su *Lki'i* como para enviarla a caminar en la noche junto con sus espíritus auxiliares o bien para entrar en el cuerpo de cualquier animal, ubicándose en su corazón (Wright 2009) ya sea directamente con su *lki'i* o alguno de sus *lowanek*: poderes-peones. El hecho de que animales, hombres, mujeres y no-humanos poseen *lki'i*, hace que sus “límites categoriales no sean rígidos, sino móviles y temporarios.” (Tola 2012).

⁴⁰ “Los Tobas Orientales definen a estas entidades pluralizantes de la esencia de *Nowet* como “peones” de este. En este fenómeno de unicidad y pluralidad el sustantivo *Nowet* nombre de teofanía pasa a ser adjetivo que señala el carácter de esencia potente del ente” (Terán sf). Así es que “esta *Nowet* y están los *Nowets*”. Por ejemplo: “A su vez *Nowet* puede ser la esencia teofánica-potente que adjetiviza a otra deidad. Por ejemplo: *Alwa-Lek* (El Dueño de la Tierra) es un *Nowet*. Pero en momento alguno ningún Toba confundirá la figura de *Nowet* con la de *Alwa-Lek*” (Terán s.f.).

Las interpretaciones expuestas incluyen valoraciones positivas y negativas sobre las figuras, especialmente en lo que concierne a las especies de referencia. “Animal suertudo”, “vigilante aliado”, “auxiliar en curaciones”, todas se remiten a un poder o habilidad que también suele suscitar inquietudes y temores: presencia de fieras o espíritus adversos, mala suerte o enfermedad, enemistad de un “dueño”. En el fondo de estas contradicciones se juega la búsqueda de una armonía con la naturaleza en base a su comprensión, o sea los saberes, los dones, en fin la cultura. Las ambigüedades vienen dadas en gran parte por este trasfondo. En este punto cabe mencionar la forma en la que Villar (2007) hace justicia a la visión y creencias de los Chané⁴¹. El autor abraza las ambigüedades como un rasgo del Ethos indígena. Recurre al marco teórico de las religiones de contexto o circunstancia, a fin de explicar la razón de los sentidos ambiguos de los símbolos y las maneras más o menos comprometidas en que los chane expresan su religión. La disposición a percibir a un espíritu a través de múltiples señales del mundo circundante, reviste la complejidad propia del modo en el que son leídas las señales. Los fenómenos del mundo ordinario llegan a ser señales cuando pueden ser interpretados en contextos específicos, o sea mediante la interdicción con otros sucesos más o menos significativos: sueños, enfermedades, rasgos anómalos de algún animal, etc. En el mundo animista, la casualidad no parece ser opción. Así, una pregunta se repite hasta el infinito: ¿Qué será?! Villar habla de “una tendencia natural hacia la incertidumbre” frente a la imposibilidad de conocer directamente quién o qué es el responsable de la acción potente. En su lugar está el símbolo. Los símbolos en que encarna la agencia de los entes poderosos, solo ofrecen “destellos parciales”, revelan y a la vez ocultan:

“algunas veces los vientos y los remolinos son, simplemente, vientos y remolinos; otras veces son cifras de presencias inauspiciosas; en otras ocasiones; por fin, no son interpretados como signos sino como esas mismas presencias”. (...) “El dueño del monte suele ser primero una sensación de soledad o desamparo; luego un aroma penetrante o un

⁴¹ Grupos de la rama lingüística arawak actualmente establecidos en las laderas orientales de los andes bolivianos. En argentina viven en norte de Salta. Su cultura es mestiza con la cultura tupí guaraní, grupo que los sometieron y le transmitieron la lengua.

ventarrón; luego una serpiente y momentos después un personaje antropomorfo; y, la mayoría de las veces, todos al mismo tiempo.” (Villar, D.2007)

Las señales y las acciones deben ser interpretadas en medio de un entramado de significaciones que varían de situación en situación, por ello la misma persona toma diferentes disposiciones frente a sus “creencias” interpretando un mismo símbolo de diferentes modos según el contexto. Es en los contextos específicos dónde la lógica del simbolismo deviene modelada por las interacciones.

En nuestro caso la interacción entre el artesano y un público ocasional desprevenido da más lugar a una figuración animal decorativa, que al amuleto mágico o el símbolo del poder shamánico; pero esta situación ha de cambiar cuando aparece la compasión y el artesano se revela como *piogonaq* ejecutado sus rezos para “activar” el objeto.

2.c. Animales simbólicos y Emblemas

A medida que indagamos en las categorías que explican los fenómenos del shamanismo qom surgen nuevos matices en el concepto de “protección”. En el contexto urbano, el repertorio de bichos *alhualoopí* aparece directamente asociado a una indeleble memoria del monte. Así, la artesanía parece cobrar un aura particular, se trate del búho, en su faceta de *nacohubiaxa*, peón de *Nowet* (monte proveedor de poder); o se trate la figura de la lechuza, el *Chiyet*, en su rol vigilante durante la marisca (campo y monte como proveedores del sustento). Por ello no sería aventurado considerar que las *Alhualoopí* de Eduardo Custodio materializan “un comportamiento de fondo hacia el mundo” característico “de una determinada comunidad cultural” Panofsky (1927); algo similar a “los argumentos más profundos de cada etnia” Escobar (1993).

Consideremos o no, la posibilidad de la figurilla misma como *n’natac* protector (“activada”), las demás interpretaciones shamánicas de las figuras⁴² nos permiten otorgar

⁴² ya sea –auxiliar- o como participe en la competencia de poder (newe -axis mundi-).

el estatus de “animal simbólico” a la figura del búho, a pesar de que su representación en las *alhualoopí* no presente rasgos “sobrenaturales”. Las figuraciones de los animales simbólicos es una tradición ineludible en el estudio del arte indígena. Estos encarnan, en algún rasgo superlativo del animal los poderes de una potencia sobrenatural. El jaguar es quizás el más famoso de amerindia. Su figura no aparece en las *alhualoopí* pero los tobas lo consideran “el perro de nowet” (Cordeu 2010) y el par shamánico del *Qo’ogoloqq*.

¿Será el uso qom de la figura del búho, el documento vivo de una de las más antiguas, y características, expresiones del arte amerindio?

¿Será que el artesano detenta esta imagen a modo distinción personal como conocedor del mundo de los “dueños” y sus “secretos”?

¿Será que su presencia en los emblemas de las comunidades señala la supervivencia de una “sabiduría” ancestral? (fig. 26, 27, 28 y 29).

3. Problemas de Estilo

Si bien el enfoque culturalista parece, y realmente lo hace, relegar lo estético a un plano secundario, no debemos olvidar que otro gran problema de los estudios iconológicos es el problema de “la relación entre datos iconográficos y datos estilísticos”⁴³.

⁴³ Esta cuestión está implícita en el concepto acuñado por Warburg de Pathosformel. Por ejemplo, en su estudio del ritual de la serpiente, el autor concluye que el poder simbólico de la imagen de la serpiente viene de las siguientes características: mordisco imprevisto y letal; abandona la piel para continuar viviendo / permanecer exactamente igual; el regreso desde el subsuelo donde están los muertos; el no ser capaz de caminar y moverse rápidamente; sernos imperceptible por camuflaje o escondite. Estas características favorecerían a la forma de la serpiente como “un símbolo intercultural para responder a la pregunta: ¿Cuál es el origen de la descomposición elemental, de la muerte y del sufrimiento en el mundo?” (...) “la relación con la serpiente de aquellos que buscan la redención oscila entre la devoción cultural, la cruda aproximación sensorial y la sublimación.” (...) “La serpiente como fórmula patética: “los indios todavía toman a la serpiente y la tratan como el agente viviente que genera la tormenta. Al ponérsela en la boca completan la unión efectiva entre el animal y la figura enmascarada, o por lo menos recuperan la imagen de la serpiente. En la biblia, la serpiente es el origen del mal y como tal es castigada con la expulsión del paraíso. No obstante, vuelve a introducirse en un capítulo bíblico como indestructible símbolo pagano, como deidad curadora. En la antigüedad clásica, la serpiente como quintaesencia del dolor más profundo está representada en el sufrimiento de Laocoonte. Por otro lado, esta misma época es capaz también de explotar la enigmática fertilidad del dios-serpiente, colocándolo en el cielo como divinidad astral con el reptil tomado en sus manos,

Los requerimientos de la figuración en la artesanía qom son muy modestos, una cantidad acotada de rasgos son suficientes para caracterizar la figura, dicho poder de síntesis devela cierta construcción esquemática y formas precisas de enfatizar aquello esencial en la figura. Generalmente la forma se modela desde un bollito de arcilla al que se penetra con uno o más dedos para presionar desde dentro del volumen de masa. El objetivo es lograr una forma de bala, cilíndrica de base chata -abierta- con un remate redondeado -cerrado-. Así queda planteada la forma base que será subdividida con líneas simples. Una recta horizontal separa la cabeza del cuerpo mientras que dos curvas verticales señalan en paralelo las alas a un lado y a otro. En el caso de búhos es imprescindible agregar los penachos que se ven como pequeñas antenas propias de su poder de “captación”.

La arcilla generalmente es comercial, o sea arcilla blanca que es más económica que la roja. El color blanco o rosado sirve de base a la pintura. Las piezas son templadas al sol y horneadas con carbón en latas u hornos muy precarios. Por ello generalmente no se llega a la temperatura de cocción que la arcilla blanca que requiere al menos 900°C para quedar bien sellada. De allí que las piezas se rayen con facilidad o sean muy frágiles. Es evidente que esta cuestión técnica no preocupa demasiado al artesano qom, que prefiere concentrarse más en la caracterización de la figura. Llamen la atención algunos gestos muy sutiles (fig. 12) como la inocencia (*tonolec/chiyet*), la “cara de mala” (*chiriguikic*⁴⁴) o plasmar la “rapidez de mirada” en un rostro que voltea.

También, como se observa en la obra de Eduardo Custodio, son comunes ciertos modelados con relieves tenues que modelan más la figura a veces con rasgos toscos, a veces más sensuales según la mano del artesano. De todos modos las partes siempre se dividen con las líneas pintadas en negro o tonos pardos que establecen diferentes áreas

En la teología medieval la serpiente se da a conocer nuevamente a causa de dicho pasaje bíblico, pero esta vez como símbolo del destino humano”- asociada a la crucifixión-. (Warburg [1923] 2004)

⁴⁴ En este caso cabe acotar que los qom suelen asustar a los chicos desobedientes bajo amenaza de que este ave, por momentos muy agresiva y de la que la mayoría solo conoce su canto nocturno, les quite las pestañas o les haga daños similares (Porini y Arenas 2009, comunicación personal con custodio 2014).

para los detalles de terminación que suelen ser manchas y texturas como estilizaciones del plumaje. La pintura se aplica después del horneado, generalmente estos tratamientos se resuelven con tintas marrón y marrón-rojiza de aspecto crudo. Lo que resulta más llamativo son algunos detalles estridentes que contrastan fuertemente los tonos descriptos. Se utilizan pinturas acrílicas de valores saturados que generan un efecto vibrante utilizado para enfatizar principalmente los ojos de las lechuzas. Este tipo de detalle genera una imagen fuertemente “hibrida” más o menos cercana al kitsch según de qué artesano se trate la obra. Muchas otras obras, como aquellas de arcilla roja cruda sin pintar y el elaborado estilo de Eduardo, no coinciden plenamente con un aspecto cercano al kitch pero en el panorama general predomina una imagen híbrida con detalles abiertamente “chillones”.

Escobar (1993) interpreta que las variaciones de las tendencias plásticas indígenas se condicen de algún modo con la forma en que las particularidades étnicas de cada grupo resulta tensionada por la sociedad envolvente. En este sentido, el estilo de las *alhualoopí* parece resultar de la manera en que los tobas interpretan el gusto del público urbano y se abren a innovaciones absolutamente novedosas para su cultura material cerámica tradicional.

Un análisis de este tipo no puede proseguir sin comparaciones con toda la escena de artesanía indígena. Circunscribiéndonos a las expresiones más reconocidas de la región chaqueña, tenemos por un lado el contrapunto más conservador en los wichís con sus yiscas: textil de fibra de cardo, de aspecto completamente “etnográfico” y la sensual estilización de sus tallas taceradas que si bien resultan muy novedosas no se salen de la naturalidad de la madera. Por otro lado las máscaras decorativas chané desarrollan modelos de una fuerza tajante y decorados con una impresionante profusión de detalles naturalistas sin demasiado interés por una síntesis minimalista pero cuidando que su pintura sea “natural”, o sea usar colores saturados pero tenues obtenidos de piedras, caracoles calcinados y carbón. También aunque menos conocidos son los textiles chaqueños pero siempre cercanos al aspecto “etnográfico”.

Para Escobar (1993) este tipo de observaciones sirven, de algún modo, para “diferenciar temperamentos expresivos que se traducen en estilos particulares del arte indígena”. El contrapunto “etnográfico” o “natural” en los qom y pilagá está dado por su delicada cestería de palma mayormente orientada a lo utilitario. Así, la intención explícita de “decir algo” parece corresponder a las figuraciones “anecdóticas” del variado repertorio *alhualoopí*, donde los colores saturados hacen resplandecer los ojos del ave, las plumas del rostro indio y las hojas-plumas con la que se decoran ciertos platos. Teniendo en cuenta la faceta shamánica de los búhos aquí trabajada y el uso vigente de la farmacopea indígena, no resulta aventurado suponer que se trate de una especie de señalización espiritual entremezclada con meros recursos decorativos (fig. 8, 9 y 10).

¿Serán los colores saturados en ojos, plumas y hojas vegetales, destellos de un poder oculto y contagioso?

Eduardo aclara su punto de vista respecto de los ojos rojos y amarillos de sus *Chiriguiquic*:

“el rojo es el macho, es de la mala onda. El chiriguiquic, el bicho de verdad, tiene uñas largas. Cuando le da un uñazo, cuando le encaja las uñas a otro animal, la uña tiene como una ponzoña y lo debilita”. (...)“El rojo es señal de ese poder, como cuando el *chiriguiquic* o el *surindá*⁴⁵ que vuela de noche. Cuando se encuentra con el gato, el que ve primero al otro lo debilita. Como que lo hipnotiza, se cae, se muere.” (Custodio 2016).

“el amarillo es la hembra, es la energía positiva de las personas” (Custodio 2016).

Eduardo asiente a la comparación entre este simbolismo del color y su similitud con los colores del motivo de las “hojas”: “es lo mismo en las hojas, ahí el azul también tiene su significado, también es de la buena suerte. Y el verde es de la naturaleza, del monte y del campo”. (Custodio 2016).

⁴⁵ Lechuza de campanario, considerada completamente yeta.

Distinto es lo que sucede con la pintura del plumaje donde el artesano pinta “como es el animal, para que la artesanía se parezca. Hay bataraz y rojo, el *chiriguiquic* y el *tonoloec*. El rojo es de más poder, pero en el tonolec es por el amor.”

Consideradas las invenciones artesanales de aspecto híbrido, se trate de figurillas comerciales o del uso de plásticos reciclados en la cestería, ¿Serán el indicio de las fuertes iniciativas qom hacia la cultura del blanco? Expresión gestada por el mismo movimiento cultural que motoriza la migración en masa sin abandonar la organización comunitaria y una particular memoria del monte como lugar de poder?

Aportes curatoriales en la zona de contacto colonial

El tema del Arte Popular como materialización de identidades que han sido construidas en situaciones de subalternidad social, es un marco donde las artesanías indígenas se constituyen en prácticas de hibridación y de resistencia al colonialismo cultural (Escobar 1991; Colombres1987). El enfoque planteado en este trabajo nos brinda la posibilidad de situar a las alhualoopí en una *zona de contacto colonial*, categoría trabajada por James Clifford (1999):

“el espacio de los encuentros coloniales, es el espacio en el cual pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto entre si y establecen relaciones permanentes que, por lo general, incluyen condiciones de coerción, desigualdad radical y conflicto intratable.” (Paratt, M. L. citado en Clifford, J. 1999)

Esta categoría supone reconocer los procesos históricos/políticos que devinieron en una naturalización de la “desigualdad” y las “distancias” (Clifford 1999). Para este autor el dialogo entre curadores de museos y comunidades indígenas propicia que “Las narraciones magistrales de desaparición cultural y salvamento, podían reemplazarse por historias de renacimiento, recordación y lucha.” (Clifford 1999).

Dado un contexto de continuo colonialismo y vinculo creciente con la vida urbana, la definición ampliada de la artesanía ofrece posibilidades de interpretarla como *síntoma* del ethos indígena, advirtiendo en ello una forma “silenciosa” de resistencia cultural. Esto último no se refiere a interpretaciones románticas, sino a un sentido para nada ajeno en el

pensamiento de las comunidades que utilizan la artesanía como una manera positiva y recurrente de mostrarse como pueblo originario. El hecho de “mostrarse” adquiere su valor político del hecho de hallar un tiempo y un lugar donde sea provechoso abandonar el velo de la “vergüenza” o “precaución” que Citro (2006) denomina “tácticas de invisibilización” como respuesta forzada a la violencia racista impuesta históricamente⁴⁶.

La confrontación de los testimonios indígenas y las disciplinas académicas mezcla los temas del arte, la cultura, la política y la historia, según los entiende y jerarquiza cada voz. (Clifford 1999). Estos relatos se complementan, a la vez que surge “aquello que los referentes indígenas tienen para decir”, o sea sus reclamos y las deudas que la sociedad colonial tiene para con sus comunidades. Para Clifford (1999), estos reclamos suelen “recordarnos” que, en el intercambio de conocimientos, también la “reciprocidad” es desigual.

En nuestro enfoque, la “tematización” iconográfica sirvió de marco correctivo para desarrollar la interpretación de las *alhualoopí* como materialización de la memoria del monte. En esta instancia iconológica los aportes de diferentes disciplinas académicas se confrontaron los propios saberes indígenas. La red de significaciones surge tanto del contenido del discurso como de sus formas y géneros, y se extiende hacia los reclamos⁴⁷

⁴⁶ El proceso de colonialismo interno del gran chaco puede entenderse como paradigma de la violencia disciplinadora en una región “distante” o “fronteriza”, que recién se conformaría como provincia a mediados del siglo XX.

⁴⁷ NgataGako: Messineo (2009) señala que este tipo discursivo aparece especialmente orientado a reproducir y explicar las reglas sociales y los valores éticos del grupo, su función es prevenir ciertas conductas que podrían sobrepasar los límites social y culturalmente establecidos. La autora hace un análisis retórico en el que describe al consejo como un discurso de autoridad pero en tono afectivo con un fin persuasivo que no espera una respuesta inmediata sino dejar una enseñanza para el futuro dado que el oyente generalmente es un familiar menor o alguien muy querido. (Messineo 2009). En el caso qom se distinguen los consejos de los mayores para el cuidado de la persona y la vida en comunidad tal como nos lo expresa Eduardo Custodio (2015): “*El consejo de los abuelos siempre era que hay que respetar la naturaleza, más que nada donde está el alimento, el monte y el agua. Siempre hay que pedir permiso sin exagerar de matar por matar, y rezar para que el dueño te conceda rápido lo que estas buscando. Es un permiso que el hace para que uno no sufra ningún daño por algún bicho*” / “*Los que destruyen el monte no valoran porque lo que buscan es un negocio y nada más. Como no saben, que les importa, algunos lo hacen de inocentes y otros porque reciben órdenes.*” / “*Los poderes de la naturaleza se alejan porque son contrarios de los criollos y de la evangelización. Van desapareciendo. Adorar al monte y adorar a*

hacia los que se desliza la conversación. Es entonces que la Tierra, el “problema de la tierra” adquiere una nueva perspectiva, la de su valor y necesidad en relación a las nociones de “poder”, “salud”, “presencia de antepasados”, “vida en comunidad”, “legado de caciques míticos”, etc. Según Cordeu (2010) el Ethos Qom se caracteriza por una religiosidad “personal y directa” sujeta a contingencias en el ámbito de los lugares de poder que el toba debe transitar en busca de sustento. Esta sería una diferencia fundamental con del tipo de religiones de los agrícolas andinos donde la experiencia de lo sagrado se estructura alrededor del ritual social y cíclico.

Gracias a una reinterpretación de los objetivos del “método wargburiano”, el estudio de las significaciones indígenas de las “lechucitas qom”, pudo trasvasar valoraciones distantes y generalizaciones ambiguas sobre las implicancias culturales de la artesanía indígena. El enfoque desarrollado abona la posibilidad de interpretaciones interculturales, caras a la resolución del problema curatorial de la artesanía indígena en argentina. Creemos que este estudio, aún siendo sumamente específico, ha demostrado un potencial metodológico plausible de aplicarse al desarrollo de catálogos, videos documentales y diseños de exposiciones.

los espíritus es una religión y pierde fuerza por el rechazo de la gente. Los consejos de los ancianos de antes no avanza porque los nuevos optan más por lo que escuchan en la vida moderna. En la escuela se escucha otro conocimiento. Algunos saben explicar pero hablando de poderes ya nada; lo único en lo que se puede seguir confiando es en las medicinas tipos yuyos. En algunos parajes del chaco aun conservan ese vínculo con el monte como en el Espinillo y Miraflores entre otros.” / “Los que dejaron su lugar natal ya como pierde porque ya se encuentra otro ambiente en general así como personas y se van perdiendo la lengua y las formas de vida.”

Referencias Bibliográficas

Andrello, G. & Ferreira, P. P. (2008). "Conhecimento tradicional como patrimônio imaterial: mito e política entre os povos indígenas do Rio Negro". *Ciencia y cultura*, v.60, n1. p. 42-44.

Arenas, P. y Porini, G. (2009). *Las aves en la vida de los tobas del oeste de la provincia de Formosa (Argentina)*. Asunción: Tiempo de Historia.

Bossert, F. y Villar, D. (2001). "Tres dimensiones de la máscara ritual chané". *Anthropos-International Review of Anthropology and Linguistics*, vol. 96 p. 59 – 72. Sankt Augustine: Anthropos Institute.

Bossert, F. y Villar, D. (2004). *Imágenes de la sociedad y la naturaleza entre los Chané*. Buenos Aires: Serie del Museo de Arte Precolombino, Fundación Nicolás García Uriburu.

Bossert, F. y Villar, D. (2006). "Un problema de simbolismo. Las máscaras y los muertos entre los chané". G. Wilde y P. Schamber (comps.). *Simbolismo, ritual y performance*. P.59-82. Buenos Aires: SB.

Burucúa, J.E. (2003). *Historia, arte, cultura De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica.

Calabrese, O. [1987] (1997) *El lenguaje del arte*. Buenos aires: Paidós Ibérica.

Cardini, L. A. (2005). "La memoria como herramienta: reflexiones sobre las prácticas artesanales en Rosario". *Revista de la Escuela de Antropología - UNR*; vol. 10 p. 93 – 105 Rosario: UNR.

Cardini, L. A. (2006). "Artesanías y pueblos originarios: aproximaciones para su estudio en la ciudad de Rosario, Argentina". *Revista RUNA*; p. 263 – 288 Buenos Aires: FFyL UBA.

Cardini, L. A. (2012). "Producción artesanal indígena: saberes y prácticas de los Qom en la ciudad de Rosario". *Horizontes Antropológicos*, vol. 18 p. 101 – 132 Rio grande do sul: UFRGS.

Cardini, L. A. (2015). *Qom lonaqtac - El trabajo de los tobas. Procesos de producción y comercialización de artesanías de los grupos Tobas Qom en la ciudad de Rosario*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.

Citro, S. (2001). "Entre el "shamán, el gaucho, el astrólogo, el psicólogo ... "y el bibliotecario: retóricas del poder qom.". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* N° XXVI, p. 73-96. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Citro, S. (2006) "Tácticas de invisibilización y estrategias de resistencia de los *mocoví* santafesinos en el contexto postcolonial". *INDIANA* 23, p.139-170. Berlín: Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.

Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Colombres, A. (1987). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Cordeu, E. (1970). "Aproximación al horizonte mítico de los tobas". *RUNA* n°12, p.117-197. Buenos Aires: FFyL UBA.

Cordeu, E. J. (2010). "Religión, mitología y chamanismo de los indios Toba (Qom) y Pilagá (Yapitalgá) del chaco argentino y boliviano". En Califano, M., Crivelli Montero, E. A. y Gonzalo, J. A. *Las religiones de la argentina aborígen*. Buenos aires: CIAFIC.

Echeverri, J. A. (2013) "la etnografía del gran chaco es amazónica". En Tola, F.C., Medrano, C. y Cardin, L. *Gran Chaco, ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.

Emma Sánchez Montañés (2003). "Arte indígena contemporáneo: ¿arte popular?". *Revista Española de Antropología Americana*, (vol. Extraordinario) p. 69-84. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Escobar, T. (1991). "El mito del arte y el mito del pueblo". En: Acha, J., Colombres, A. y Escobar, T. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Escobar, T. (1993). *La Belleza de los Otros. Arte Indígena del Paraguay*. Asunción: RP Ediciones.

Escobar, T. (2004). "El arte fuera de sí (Veintisiete fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura)". *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro- FONDEC.

Gallois, D. T. (2007). "Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazonia Oriental". *Revista de Estudos e Pesquisas*, v. 4, p. 10-20. Brasília: FUNAI.

Ginzburg, C. [1986] (2013). "De Aby Warburg a Ernst H Gombrich, notas sobre un problema metodológico." *Mitos, emblemas e indícios: morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Gombrich, E. (1983). "Introducción: Objetivos y límites de la iconología". *Imágenes simbólicas: Estudio sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Gordillo, G. (1995). "Después de los ingenios, la mecanización de la zafra saltojujeña y sus efectos sobre los indígenas del chaco centro occidental." *Desarrollo Económico* n°137 p.105-126. Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Guasch, A. M. (2000). "Capítulo vigésimo primero. El Multiculturalismo". *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Iñigo Carreras, N. (1988). "La Violencia Como Potencia Económica: Chaco 1870-1840". *Cuadernos de Cicso* n°61 p. 1-32. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Martínez Sarasola, C. (2005). *Nuestros paisanos los indos*. Buenos Aires: Emece.

Martínez Sarasola, C. "El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana". *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires: Biblos.

Medrano, C. (2014) "Zoo-sociocosmología qom: seres humanos, animales y sus relaciones en el Gran Chaco" *Journal de la société des américanistes*, n° 100(1), p. 225-257.

Medrano, C., Maidana, M. y Gómez, C. (2011). *Zoología qom: conocimientos tobas sobre el mundo animal*. Santa Fe: Ediciones Biológica.

Medrano, Celeste (2013). "*Devenir-en-transformación: debates etnozoológicos en torno a la metamorfosis animal entre los qom*". En Tola, F.C., Medrano, C. y Cardin, L. *Gran Chaco, ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.

Messineo, C. (2009). "Estructura retórica, recursos lingüísticos y función social del *nqataGak*(consejo toba)". *Revista Signos*, n°42(70), p.197-218. Viña del Mar: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Messineo, C. (2014). *Arte Verbal Qom: consejos, rogativas y relatos del Espinillo*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.

Miller, E. (1979). *Los Tobas Argentinos: Armonía y Disonancia en una Sociedad*. México: Siglo XXI.

Montani, R. (2007). "Formas y significados de los diseños de los bolsos enlazados por los wichí del Gran Chaco". *Separata*, vol. 7 p. 35 – 67. Rosario: UNR.

Montani, R. (2007). "Los nombres de los diseños de los bolsos enlazados de los wichís (Chaco centro-occidental): Una hipótesis de trabajo". *Revista de la Escuela de Antropología*, vol. 13 p. 51 – 64. Rosario: UNR.

Montani, R. (2008). "La etnicidad de las cosas entre los wichis del Gran Chaco (provincia de Salta, Argentina)". *Indiana*, vol. 25 p. 117 - 142. Berlín: Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.

Montani, R. (2015). "Las tallas wichís: imágenes de la alteridad". *Separata*, vol. 19 p. 34 - 65. Rosario: UNR.

- Palavecino, E. (1944). "Alfarería Chaqueña". *Revista Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Tomo 4 p. 231-235. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- Panofsky, E. [1927] (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Panofsky, E. [1955] (1983). "Capítulo I, Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento" *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Sánchez, O. (2007). *Historias de los aborígenes tobas del Gran Chaco: contadas por sus ancianos*. Buenos Aires: Isedet.
- Tamagno, L. E. (2001). *Nam Qom hueta'a na doqshi lma'. Los tobas en la casa del hombre blanco. Identidad, Memoria y Utopía*. La Plata: Al Margen.
- Terán, B. (1997). "Categorías Shamánicas y Parashamánicas o iniciáticas en la cultura de los tobas orientales". *Mitológicas* XII (1), p. 45-54.
- Terán, B. (s.f.). "Unicidad y pluralidad: una concepción de lo teofánico y potente en el mundo etnográfico chaqueño". *Casa Tomada*. Resistencia.
- Tola, F. (2012). *Yo no estoy solo en mi cuerpo: Cuerpos-personas múltiples entre los tobas del chaco argentino*. Buenos Aires: Biblos /Culturalia.
- Villar Diego 2007 "Algunos problemas de interpretación de la religión chané". *Bulletin del Institut Français d'Études Andines* n°36 (3), p.393-405. Lima: Institut Français d'Études Andines.
- Warburg, A. [conferencia 1923] (2004) *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.
- Wright, P. (2008). "Ser-En-El-Sueño": *Crónicas de Historia y Vida Toba*. Buenos Aires: Biblos.
- Wright, P. (2009) "Fronteras del corazón shamánico. Azares y dilemas Qom". *Revista Avá*, n° 16, p. 61-79. Misiones: UNM.

ANEXO I: IMÁGENES



Fig.1: Cerámica Chaqueña, Acuarelas de Florián s XVII. Banco de Imagen Florián Pauké.

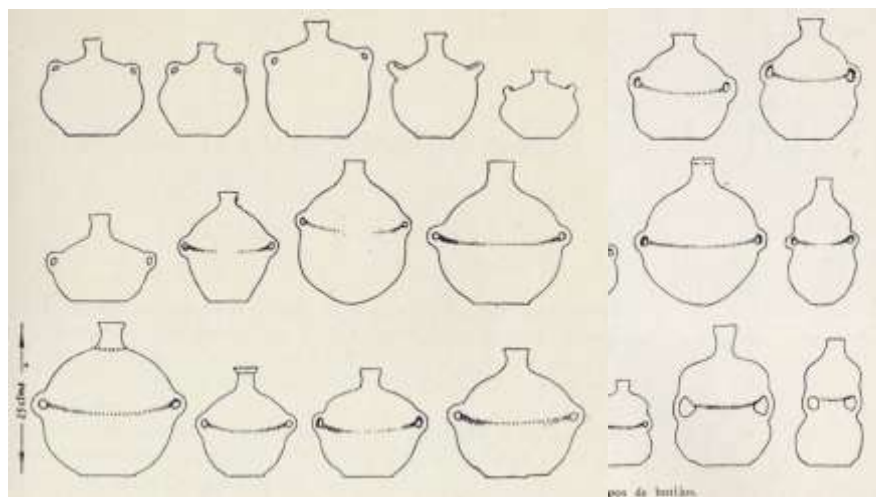


Fig.2: Selección de diseños de botijos chaqueños tomados de Palavecino, E. (1944).



Fig.3: Cerámica toba de Miraflores. Col. Bukwalter. Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco 1964. Fotografías de Grete Stern tomado de Fundación C.E.E.P.A. (2005).



Fig.4: Trabajo en comunidad Yecthakay, municipio de Tigre (Solo, N. 2011)



Fig.5: 2009 Cestería palma y reciclado, publicada en <http://qom-toba.blogspot.com.ar/>



Fig.6 (arriba): Este tipo de representaciones sintéticas son las más usuales en todo el país.

Fig.7 (abajo): En La Plata, corresponderían al estilo de Silverio González.



Fig.8 y 9: Plato y “pavita” con motivo de Pluma-Hoja,
8 (izq.) Eduardo consigna que el motivo se trata de plumas y 9 (der) que se trata de hojas vegetales



Fig.10: 2010 Santa Fe, Alhualoopí de Custodio Aranda. publicada en <http://tobasantafe.blogspot.com.ar/>



Fig.11: Dos de los motivos artesanales de Abel Paredes, Rosario, prov. de Santa Fe.



Fig.12: Sutiles gestos en figurillas alhualoopí de la ciudad de La Plata



Fig.13 y 14: puesto y retrato de Eduardo Custodio, La Plata, 2012.

Obra de Eduardo Custodio, La Plata, 2012.



Fig.15: CHIRIGUIQUIC



Fig.16: QO'OLOGOCOC



Fig.17: TONOLEC



Fig.18: CHIYET



Fig.19: TONOLEC:
Caburé, *Glaucidium brasilianum*, 15 cm aprox.



Fig.20: CHIYET:
Vizcahera, *Athene cunicularia*, 23 cm aprox.



Fig.21: QO'OLOGOCOC:
Otus choliba, 24 cm aprox.



Fig.22: CHIRIGUIQUIC:
Bubo virginianus, 48 a 56 cm aprox.



Fig.23: Árbol Negro Nawe'epaq, dibujo de Angel PitaGat, Buenos aires 1989 en Wright 2008.

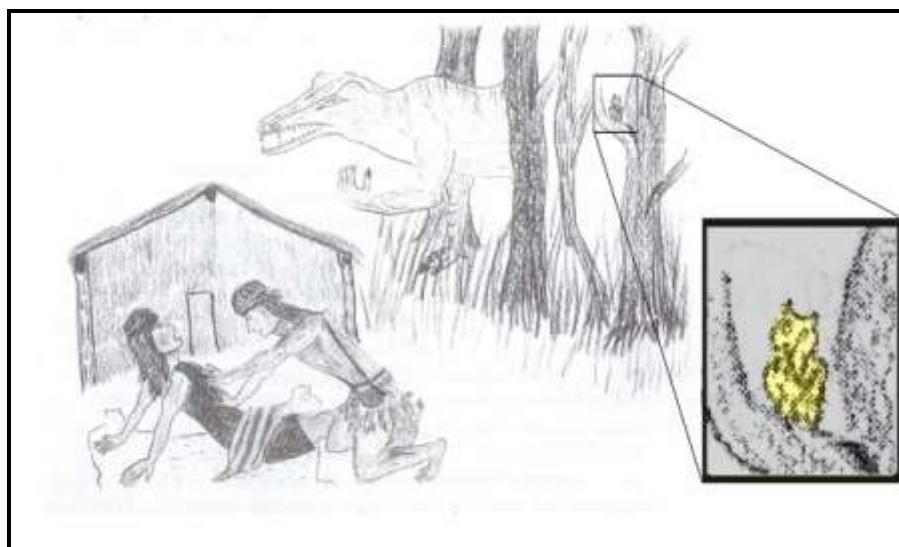


Fig.24: Curación del Pioxonaq, dibujo de Valentín Suarez (Tola 2013). Detalle de un búho n'atac.



Fig.25: Dibujo de Nowet de Angel PitaGat, Buenos aires 1989 publicado en Wright 2008.



Fig.26: Plato para colgar, artesanía de Eduardo Custodio.



Fig.27: Bandera de la comunidad Raíces Tobas, La Plata, prov. de Buenos Aires.



Fig.28: Bandera de la comunidad qom de San Pedro, prov. de Buenos Aires.



Fig.29: Escudo y bandera de la ciudad de Quitilipi. Ubicada en el cruce Ruta Nacional N° 16 y el ramal del ferrocarril que la conecta con Presidencia Roque Sáenz Peña. Prov. de Chaco, Chaco Austral. Gran parte de los quitilipenses posee al menos un ancestro aborigen, en especial de las etnias qom, mocoví y wicí. Quitilipi es la voz onomatopéyica del búho *bubo virginianus*, prácticamente extinguido. Allí se realiza la Fiesta Nacional de Arte Indígena “René James Sotelo”.

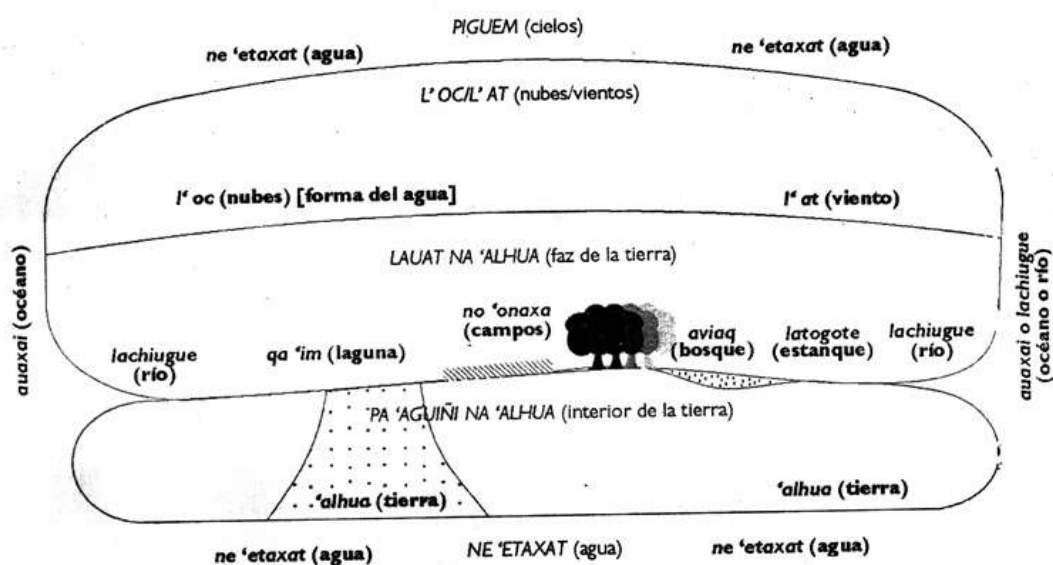


Fig.30: Estadios del universo según Miller (1979)

ANEXO II: CUADROS

Categorías Qom		Nociones centrales del Ethos QOM
pioxonaq (shamán)	<i>Lki'i</i> (alma imagen)	Compasión (a'choxoren)
lta'a (padres de)	Siyaxaua (ser- reflexivo)	Oyk (poder)
late'e (madre de)	lowanek (podere-ser-peón)	<i>nauoga</i> (contagio)
logxo' (dueño)	n'natac (espíritu encarnado en otro)	Cuerpo poroso, múltiple y en devenir
jaqa'a -personas no humanas/ invisibles-	<i>Nacohubiaxa</i> (<i>N'natac ave</i>)	Mito vivo
	<i>n'achiyaxaco</i> (rogativa propiciatoria para "curar")	Unicidad y pluralidad: Nowet/nowets

Asociaciones teológicas, taxonómicas y chamánicas de regiones cósmicas, Cordeu (2010):

PLANO COSMOLÓGICO	DIVINIDADES CAPITALES	ESPECIES ANIMALES	CHAMANES
CIELO	K'atá? Gran Pareja?	"aves e insectos del aire"	"del Cielo"
Campo TIERRA Monte	Nowet	"del campo" (noongráalek) "de arriba" (lakaiákalek) "del monte" (abiáalek)	"de Nowét"
Terrestre PROFUNDIDAD ES Acuáticas	Peg'im Aloah Salamanca	"de abajo": quirquincho, serpientes "del agua": peces, reptiles y mamíferos acuáticos	"de Slamanca"

Objetivos Iconográficos		Objetivos Iconológicos		
Describir y Tematizar		Reflexión Etnológica		Interpretación Iconológica
Significaciones y temas	Explicación	Categorías Qom Subyacentes	Ethos qom	
<p>1. Figura de un ser "suertudo".</p> <p>Referente TONOLEC</p>	<p>Se usa el poder/secreto del ave en un paquete.</p> <p>Actúa principalmente por el canto y el aroma.</p>	<p>Iyaxalc es el Atado contagioso. Un recurso específico de la magia qom identificado con el payé cñollo.</p> <p>Nauoga: contagio, en este caso premeditado / positivo.</p> <p>También apela al poder de la palabra.</p>	<p>El contagio se debe a la porosidad de los cuerpos y la amplitud de sus extensiones: plumas, aromas, cantos; hasta el nombre de la persona escrito en un papel. La misma noción de "atado" figura la vinculación entre partes-extensiones del cuerpo de los seres.</p> <p>El contagio premeditado de animales expresa una visión perspectivista: cada especie tiene su cultura – saberes/virtudes/secreto- y la construye en interacción con las demás. Alteridad con la visión occidental: se puede aprender cultura de los animales.</p>	<p>Figura suertudo, en clave del contagio de su suerte.</p> <p>Se trata de un simbolismo mágico al que subyace la noción de cuerpo poroso (Tola y Messineo)</p> <p>Eduardo entiende a esa magia en un orden de menor poder que el shamanismo de los proxonaq. Tola en cambio habla del canto como un don entregado por un duervo.</p> <p>Expresión de la cosmovisión perspectivista.</p> <p>De todas formas se trata de una manera de convertir en "cultura" a un poder "natural". Ethos del Don. Las dos interpretaciones hacen énfasis en el poder de la palabra.</p> <p>Este tipo de secreto es parte de los saberes que aun conservan los originarios, tanto en las comunidades urbanas como en el interior donde se creen que hay especialistas más poderosos.</p> <p>"Secreto" como "patrimonio" qom > "resistencia cultural".</p>

Objetivos Iconográficos		Objetivos Iconológicos		
Describir y Tematizar		Reflexión Etnológica		Interpretación Iconológica
Significaciones y temas	Explicación	Categorías Qom Subyaosites	Ethos qom	
<p>2. Lechuzas como figura de aves vigilantes.</p> <p>"que cuidan"</p> <p>Referente CHIYET</p> <p>Sin alusión directa al shamanismo.</p>	<p>Chiyet "gritona" delata personas en el campo.</p> <p>Contexto de Marisca: caza y recolección.</p>	"ave vigilante"	<p>El ave aparece como un posible aliado al saber de su comportamiento. Aparece integrado a la actividad del grupo que es una actividad de cultura.</p>	<p>Los qom tienen una especial sensibilidad para con las aves.</p>

Objetivos Iconográficos		Objetivos Iconológicos		
Describir y Tematizar		Reflexión Etnológica		Interpretación Iconológica
Significaciones y temas	Explicación	Categorías Qom Subyacentes	Ethos qom	
3.a. Posible encarnación de espíritu Auxiliar Referente QO'LOXOLOQOQ	Un espíritu ocupa el ave. El ave desaparece comienza el diálogo en la sesión de curación.	"Peones: espíritus encarnados". Nacohubiaxa (N'natlac en forma de ave) Agencia de un loogot, ita'a y tal'e (dueños, padres y madres) Flujo de poder desde los dueños a sus mandados a través de la condición de igualdad del Lx'i' (alma imagen) de los Siyaxaxa.	Agencia de los jagá'a -personas no humanas- sobre los cuerpos peones de los humanos. Figura animal como nowet: Unicidad y pluralidad. Vínculo shamánico como "diálogo". Lixaxayaxaxa: tapax convarnar con el espíritu que está afuera del cuerpo de shamán. El diálogo inter-especie se facilita por tener antepasados comunes: Mito-vivo. Poder de la palabra: rezos y cantos como "secretos" o "dones". Entidad de la enfermedad como lowarek (series-poderes-peones) que están adentro del progonaq o adentro de una persona como enfermedad (fueron enviados): la enfermedad y la cura se entienden como una competencia entre shamanes.	Entender al bulho como uno de los nowetis vincula al motivo con el monte como fuente de Poder. La pérdida del monte, muerte o alejamiento de Nowet "desprotege" a las comunidades urbanas. Este es el motivo que a través de su interpretación shamánica mejor encarna la concepción sagrada de la naturaleza. Se redefine la noción de memoria del monte de u modo ajustado a la visión qom: Fuente de poder, peligros pero también escotario de la compasión, ethos del don.
3.b. Aves vinculadas a la memoria traumática del pueblo Qom.	Ave que "guía" en el territorio y de indicar por donde se acercan enemigos. Memoria traumática 1884-1930: "sino, nos hubiesen extinguido".	Nacohubiaxa (N'natlac en forma de ave) también cumple esta función de guía	Sedñales en el sistema de interacciones (Villar 2007) El contexto bélico la sitúa como Nacohubiaxa. Tradicón de ayuda militar de las aves como auxiliares de grandes cazadores con poderes de progonnaq.	Valor político del shamanismo en el contexto conflictivo contemporáneo. Emergencia de la memoria a nivel Nacional

Objetivos Iconográficos			Objetivos Iconológicos		
Describir y Tematizar			Reflexión Etnológica		Interpretación Iconológica
Significaciones y temas	Explicación		Categorías Com Subyacentes	Ethos qom	
4. Figura de una apariencia posible para el "dueño" de las aves. CHIRIGUIKIC	Chirigukic por su gran tamaño es candidato a esta interpretación. Aparece en el asenso por el newe'epac -árbol negro, axis mundi-		"Ita'a (padres de) Itawa	Mitos del origen de los dueños. Cosmovisión sintetizada en el árbol negro atravesando los planos del cosmos. Jerarquías de poder ordenadas por el asenso.	Esta interpretación se complementa a la del búho como n'atác, mediante nexos en la red de significaciones del sistema simbólico qom. En este caso la figura respondería a un "padre" con la misma apariencia. ¿O son lo mismo? El principio de unicidad y pluralidad explica la ambigüedad. Centralidad del complejo shamanico para un ethos cazador: la religiosidad qom como una experiencia personal: visión del nawe'epaq. Mito vivo.
6. Aves Agoreras CHIRIGUIKIC	Reconocimiento de uno de los cantos en situaciones delicadas. "Sabén entender los más experimentados". El ave se acerca sola al pueblo.		aklagana'galk de mal augurio.	La presencia del ave o su canto en este contexto es temida dada la reputación de "infalible" mal auguro.	Señales en el sistema de interdicciones (Villar 2007); religiosidad según contexto.

FUENTES DE IMÁGENES

Tomas de Joaquín Ponzinibbio: Fig. 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 26.

Fig.1:

Florian Paucke, S. J. [s.f.]. *Hacia allá y para acá: una estadía entre los indios mocobíes, 1749-1767. Tomo I y II*. Wernicke (traducción castellana) Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucuman e Institución Cultural Argentino-Germana. 1942.

Fig 2:

Palavecino, E. (1944). "Alfarería Chaqueña". *Revista Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Tomo 4 p. 231-235. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Fig.3:

Stern, G (1964) Fotografía de cerámica de Miraflores.Col. Bukwalter. En Luis Priamo ed. (2005) *Aborígenes del Gran Chaco: Fotografías de Grete Stern: 1958 1964*. Buenos Aires: Fundación Antorchas: Fundación C.E.P.P.A.

Fig.4:

Solo, N. (2011) "Comunidad toba-qom de Tigre: 'Queremos la tierra para trabajar y las leyes nos amparan'". Red Indymedia, 22 de enero.

Fig.5:

Aisha (2009) Imágenes cestería qom. En <http://qom-toba.blogspot.com.ar/>

Fig 6 y 7:

Diversas imaganes lechucitas tomadas de internet.

Fig.10:

Aranda C. (2010) "El significado de nuestros objetos". En <http://tobasantafe.blogspot.com.ar/> 16 de Septiembre 2010.

Fig.19:

Mosto, P. (2006-2016) Fotografía de caburé con presa. En Rimoldi, C. "comportamiento-caburé chico" *Reserva Ecológica Costanera Sur*.

Fig.20:

Efraim Penaranda, IBC155508. Accessible at ibc.lynxeds.com/node/155508

Fig.21:

Carmelo López (2011), IBC155589. Accessible at ibc.lynxeds.com/node/155589.

Fig.22:

Rob McKay (2009), IBC65776. Accessible at ibc.lynxeds.com/node/65776

Fig.23 y 25:

Wright, P. (2008). *“Ser-En-El-Sueño”: Crónicas de Historia y Vida Toba*. Buenos Aires: Biblos.

Fig.24:

Medrano, Celeste (2013). *“Devenir-en-transformación: debates etnozoológicos en torno a la metamorfosis animal entre los qom”*. En Tola, F.C., Medrano, C. y Cardin, L. *Gran Chaco, ontologías, poder, afectividad*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.

Fig. 28:

Lma lacia Qom (2015). Imagen bandera. En “Diciembre de 2015: Casa Rosada” <http://lmaiaciaqom.blogspot.com.ar/> 3 de febrero, 2016.

Fig. 29:

Municipalidad de Quitilipi (s.f.) Imagen Escudo y bandera Quitilipi. En <https://sites.google.com/site/quitilipi/home>

Fig. 30:

Miller, E. (1979). *Los Tobas Argentinos: Armonía y Disonancia en una Sociedad*. México: Siglo XXI.

GLOSARIO

A´choxoren: compasión.

Aktagana´Gaik: ave mensajera, “anunciador”.

Alhualoopí: “el montón de lo hecho con tierra” figurillas cerámicas.

Chiguirqic: búho grande, *Bubo virginianus*, 48 a 56 cm aprox.

Chiyet: lechuza “vizcachera”, *Athene cunicularia*, 23 cm aprox.

Huolé: ave mensajera y guía.

Iyaxaic: amuleto tipo “atado” mágico.

Jaqa´a: “espíritus”, seres no humanos.

Late´e: madre de.

Lki´i: Alma-imagen.

Loogot: “dueños”.

Lta´a: padre de.

N`uaq `achic: “manito de la gracia” (motivo artesanal).

N´achiyaxaco: “Rezo de corazón”.

N´natac: espíritu auxiliar shamánico encarnado en un cuerpo.

Nacohubiaxa: espíritu auxiliar shamánico encarnado en un ave.

Nauoga: “contagio”.

Nawe´epaq: árbol negro, axis mundi de la visión shamánica qom.

Nowet: Dueño o soberano del mundo que habita el hombre.

Oyk: poder sobrenatural.

Pele´eka: seres de la noche.

Pioxonaq: shamán.

Qo´oloxolqoq: búho mediano, *Otus choliba*, 24 cm aprox.

Qom l`aqtec: lengua Toba.

Qom Lo´onatac: “lo que hacen manualmente los Qom”, artesanías qom.

Shegxaua: “existentes”, seres dotados de capacidad reflexiva (Tola 2012).

Tonolec: lechucita caburé, *Glaucidium brasilianum*, 15 cm aprox.